POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

ARCHIWUM FILOLOGICZNE NR 17

GUSTAW PRZYCHOCKI

STYL TRAGEDYJ ANNEUSZA SENEKI

WYDANO Z ZASIŁKU WYDZIAŁU NAUKI MINISTERSTWA OŚWIATY)

KRAKÓW 1946

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA

WARSZAWA — KRAKÓW — ŁÓDŹ — POZNAŃ — ZAKOPANE

ROZPRAWY WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO P. A. U.

zł

Tom LXII, nr 1: Folkierski W. Fredro a Francja. 1925 . . . . 36·—

„ „ nr 2: Moszyński K. Badania nad pochodzeniem i pierwotną kulturą Słowian. Część I. 1925 . . 90·—

„ „ nr 3: Taszycki W. Najdawniejsze polskie imiona osobowe. 1926 . . . . 90·—

„ „ nr 4: Reinhold J. Ze studiów nad starofrancuskimi rękopisami. Część II. Nowoodkryty rękopis palatyński poematu »Floire et Blancheflor«. 1928 . . 30·—

„ „ nr 5: Wieniewski I. O zapowiadaniu przyszłych zdarzeń u Homera. 1928. . . . . 60·—

„ „ nr 6: Klinger W. Ze studiów nad liryką grecką. 1928 30·—

„ „ nr 7: Witkowski S. De s. Basilii Magni codicibus Hispaniensibus. 1929 . . . . 36·—

Tom LXIII, nr 1: Kowalski J. De Didone Graeca et Latina. 1929 36·—

„ „ nr 2: Brahmer M. Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego. Część I. 1930 . . . . . 60·—

„ „ nr 3: Kuraszkiewicz W. Studia nad polskimi samogłoskami nosowymi. 1932 . . . . 90·—

„ „ nr 4: Reicher-Thonowa G. Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych. 1933 .. . . 60.—

Tom LXIV, nr 1: Kowalski J. Quaestiones hydrographicae. 1934 90·—

„ „ nr 2: Brückner A. O nazwach miejscowych. 1935 60·—

„ „ nr 3: Mańkowski T. Sztuka islamu w Polsce w XVII i XVIII wieku. 1935 . . . . 150·—

„ „ nr 4: Niemojewska-Gruszczyńska Z. Walka Szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym. 1935 . . . . 180·—

Tom LXV, nr 1: Urbańczyk S. Wyparcie staropolskiego względnego *jen*, *jenże* przez pierwotnie pytajne *który*. 1935 . . . . 30.—

„ „ nr 2: Strzelecki L. De Naeviano Belli Punici carmine. 1935 . . . . 60·—

„ „ nr 3: Strzelecki L. De Flavio Capro Nonii auctore. 1936 . . . . 60·—

„ „ nr 4: Morawski J. Kastor i Polluks. 1937 . . . . . 60·—

„ „ nr 5: Strzelecki L. De Senecae trimetro iambico. 1938 . . . . 90·—

„ „ nr 6: Kamykowski L. Kasper Twardowski. 1938 . 90·—

„ „ nr 7: Sinko T. Erudycja klasyczna Orzechowskiego. 1939 . . . . 75·—

Tom LXVI, nr 1: Ciesielska-Borkowska S. Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim. 1939 . . . . 150·—

„ „ nr 2: Szyjkowski M. Wakacje Zygmunta Krasińskiego (1836). 1939 . . . . 60·—

„ „ nr 3: Sinko T. Echa rzymskie i włoskie w »Silviludia« Sarbiewskiego. 1939 . . . . 30·—

Otrębski J. Wschodnio-litewskie narzecze twereckie. I. Gramatyka. 1939 . . . . 360·—

III. Zapożyczenia słowiańskie. 1932 . . . . 210·—

Klemensiewicz Z. Składnia opisowa współczesnej polszczyzny kulturalnej. 1937 . . . . 360·—

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI
ARCHIWUM FILOLOGICZNE NR 17

GUSTAW PRZYCHOCKI

STYL TRAGEDYJ ANNEUSZA SENEKI

(WYDANO Z ZASIŁKU WYDZIAŁU NAUKI MINISTERSTWA OŚWIATY)

KRAKÓW 1946
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — ŁÓDŹ — POZNAŃ — ZAKOPANE

Argumentum Latinum invenies in Commentariis, qui inscribuntur: Bulletin de l'Academie Polonaise des Sciences et des Lettres, Classe de Philologie, Classe d'Histoire et Philosophie, 1945.

DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM KAROLA KIECIA
M-04571

Styl tragedyj Anneusza Seneki

napisał
Gustaw Przychocki

1.

Określenie stylu tragedyj Seneki w nowoczesnym pojęciu[1] nie jest rzeczą łatwą, gdyż jeśli głównym celem nowszych badań stylistycznych[2] jest fizjognomika pisarza, czyli uchwycenie zasadniczych jego wartości i cech indywidualnych, przebijających się w jego swoistym sposobie wyrażania myśli, uczuć i obrazów twórczej fantazji, przy czym ma się na myśli przede wszystkim rodzaj i zakres oryginalności danego autora, to u autora klasycznego z jednej strony władztwo tradycyjnego gatunku literackiego i jego obowiązującej treści wraz z formą jest zbyt silne, by autor mógł i chciał się spod niego wyłamać[3], a z drugiej strony ówczesna ambicja oryginalności nie całkiem z naszym

[1] O ile chodzi o styl jego tragedyj, niema dotychczas prac takich, jakimi są w zakresie prozy wysoko cenione studia Bourgery'ego, Albertini'ego i Castiglioni'ego (p. niżej Bibliografia), by już nie mówić o podstawowej pracy Nordena (Knp. I, 270). Krótka i niepozbawiona sprzeczności charakterystyka tragedyj Seneki, podana przez C. Marchesi'ego (224—228), nie zajmuje się wcale ich stylem, jakkolwiek kilka stron poświęca charakterystyce Seneki, jako pisarza (*lo scrittore*, 228—232).

[2] Łempicki Z., *Drogi i cele współczesnej stylistyki*, Neofilolog, 1930, Z. 3., Smereka, J., *Właściwy zakres i cel badań językowo-stylistycznych w dziedzinie filologii klasycznej, Acta Secundi Congressus Philologorum Classicorum Slavorum, Pragae, 1931, Ku nowym pomiarom tragedyj greckich,* Eos 1935, 53—70. Por. Kumaniecki, K., *De elocutionis Aeschyleae natura*, Archivum Filologiczne P. A. U., Nr. 12, Cracoviae, 1935. zwł. str. 1—3 i Dornseiff, F., Pindars Still, Berlin 1921. Wędkiewicz St. już w r. 1914 (»*O stylu i stylistyce*«, Sprawozd. Gimn. IV, Kraków 1914), głównie idąc za podnietami Benedykta Croce'go, trafnie wskazywał na nowe postulaty i zadania stylistyki, choć zbyt ostro krytykował rzekomą nienaukowość antycznych badań i teoryj stylistycznych.

[3] Dornseiff, 2—3; Smereka, Właściwy zakres, 10.

pojęciem się pokrywa i nie może być objektywnym sprawdzianem indywidualnych wartości autora. I tak, jeśli n. p. w zakresie dramatu autorowie klasyczni okazują tę samą, co nowożytni, dążność do oryginalności i radość, o ile stworzą coś nowego [1], to są to bardzo rzadko próby zerwania z tradycją i wprowadzenia nowych tematów i nowych postaci [2], czy choćby znaczniejszych zmian fabuły [3], ale z reguły są to tylko wysiłki w kierunku nowych sposobów ujęcia czy podania tradycyjnej fabuły [4], w zakresie zaś

---

[1] Arystofanes, »*Chmury*«:

Κἀγὼ μὲν τοιοῦτος ἀνὴρ ὢν ποιητὴς οὐ κομῶ,
οὐδ ὑμᾶς ζητῶ 'ξαπατᾶν δὶς καὶ τρὶς ταὔτ' εἰσάγων
ἀλλ' ἀεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι,
οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς.
(545—548)

Plautus, »*Pseudolus*«:

nam qui in scaenam provenit,
novo modo novom aliquid inventum adferre addecet;
si id facere nequeat, det locum illi qui queat.
(568—570)

Por. Przychocki, Plautus, 377—380.

Por. autor Περὶ ὕψους: ...ὑπὸ δὲ ἔρωτος τοῦ ξένας νοήσεις... κινεῖν (4, 180v—181r); τὸ περὶ τας νοήσεις καινόσπουδον (5, 181v).

[2] Arystoteles o Agathonie: τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, Poet. 9. 1451b.

Horacy, A. P.:

siquid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare novam...
(125—126)

[3] Takich, jak n. p. wprowadzenie zabójstwa dzieci własnych w »*Medei*« Eurypidesa, por. Pohlenz, Gr. Tr. 266, 451.

[4] Arystoteles: τοὺς μὲν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν... εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. Poet. 14, 1453b, 22—26, por. Gudeman, 260; Horacy A. P.: *proprie communia dicere* (128), por. Filodemos: ...καὶ οὐκ ἐπὶ τῶν μεικρῶν μόνον οὕτως ἔχομεν, ἀλλ' οὐδ' ἂν τὰ κατ' Εἴλιον ἢ Θήβας κοινῶς παρ' ἑτέρου λαβὼν ὥσπερ διαλύσηι καί πως πάλι συντάξας ἰδίαν κατασκευὴν περιθῆι... Σοφ(ο)κλέα καὶ Εὐριπίδην καὶ πολλοὺς ἄλλους γεγραφότας ὁρῶντες οὐ νομίζομεν κατὰ τὸ τοιοῦτο τοὺς μὲν εἶναι βελτείους τοὺς δὲ χείρους, ἀλλὰ πολλάκι τοὺς εἰληφότας ἀμείνους τῶν προκεχρημένων ἂν τὸ ποιητικὸν ἀγαθὸν μᾶλλον εἰσε(ργάζ)οντας (?) πάλιν... Th. Gomperz, Philodem und die ästhetischen Schriften der Herculanischen Bibliothek, Wiener Sitzber. 123 (1891), VI, 81—82.

Plautus: »*Amf.*«:

veterem atque antiquam rem novam ad vos proferam
propterea ornatus in novom incessi modum.
(118—119)

ustalonej tradycją formy i stylu danego gatunku literackiego nikomu by nawet na myśl nie przyszło stwarzać coś zasadniczo nowego — tak jak n. p. oczywistą dla każdego jest rzeczą konieczność zachowania głównych części składowych normalnego, codziennego stroju[1].

Wobec tego zatem nie prowadzi do celu ani samo rejestrowanie elementów stylowych (n. p. tropów i figur, jak to dotychczas prawie wyłącznie czyniono), ani stwierdzanie, że n. p. taki czy inny objaw stylowy już był przez kogoś poprzednio użyty[2], ale jedyną metodą pozostanie tylko badawcze wnikanie w tworzywo samego autora i zdobywanie oceny, jaki powód, jakie znaczenie i jaki cel w jego twórczości mają dane elementy stylowe — i to przy stałej kontroli wpływu, jaki ma na autora obowiązująca moc tradycji.

Najlepszym wyrazem tej obowiązującej tradycyjności stylowej jest t. z. retoryka wraz ze swymi prawidłami i sprawę »retoryki« w tragediach Seneki należy przede wszystkim postawić we właściwym świetle – zwłaszcza wobec ciążącego dotychczas na tych tragediach potępienia, wywołanego głównie zarzutem Lea, że dramaty Seneki są jedynie »deklamacjami« czy «tragediami retorycznymi«, przy czym »retoryczność« tych tragedyj ma być, jego zdaniem, czymś wybitnie ujemnym[3].

Seneka sam również, mówiąc o korzystaniu z lektury dla twórczości literackiej (Ep. 84, 1—5), każe dążyć do oryginalnego, odmiennego niż w pierwowzorze, ujęcia: *Nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congessimus, separare, melius enim distincta servantur, deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est, appareat.*

1 Dornseiff, 2—3, 55.

2 Dornseiff, III, 55.

3 Leo, Observ. *De tragoedia rhetorica,* 148—159, za nim Schreiner, 69; Schanz, 67; Morawski, *De serm.* 9, Lit. 91, 98—99; Witkowski, II, 96; Ribbeck, Gesch. d. r. Dicht. III, 58—72; Norden, Röm. Lit. 385; Smereka, *De Sen. trag.* 615 i i. Nawet jeszcze Geffcken, w pracy swej, Der Begriff des Tragischen i t. d. (szczególnie str. 156—164), pełnej zarówno głębokich samodzielnych stwierdzeń, jak i — zwłaszcza w zakresie rzymskiej tragedii — płytkich a błędnych komunałów, powtarza apodyktyczne choć niczym nieuzasadnione sądy o »wywołującej zdziczenie retoryce« w tragediach Seneki i t. p. Natomiast słusznie proponuje Regenbogen (Schmerz und Tod i t. d.) rewizję tych poglądów: str. 167 a zwłaszcza 216—217.

Otóż retoryka[1], jako nauka o umiejętnym stosowaniu rozlicznych, dobrze przemyślanych środków artystycznego formułowania i suggestywnego oddawania wszelkiej ludzkiej myśli, głównie w celu skutecznego oddziaływania na psychikę ludzką, zarówno w sensie intellektualnym, jak i emocjonalnym (psychagogicznym), dalej, jako kunszt świadomego stwarzania piękna formy, już zewnętrznie zaznaczającego się wybitnie niecodzienną szatą wysłowienia, jest tylko systematycznym ujęciem i rozwinięciem[2] istniejących już oddawna w mowie ludzkiej, podświadomych przeważnie skłonności i zdolności, dużo starszych (w zakresie kultury grecko-rzymskiej), niż najstarsza grecka »techne«: »*Notatio naturae et animadversio peperit artem*« (Cic. Or. 55.)[3]. Stosowanie zatem tych środków artystycznych w literaturze — naprzód może podświadome[4], a potem zupełnie celowe, z oparciem się na przepisach gotowej już retorycznej »techne« — jest w klasycznej literaturze zarówno samo przez się zrozumiałe, jak i nieodzowne: »Ein ἄτεχνον gibt es in der antiken Literatur nicht« (Norden).

W tym sensie tedy »retoryczną«, t. z. w celowy, świadomy artyzm słowa ujętą jest już nie tylko proza, ale i cała poezja antyczna i niema najmniejszego powodu w ten czy inny sposób biadać, że »retoryka wtargnęła do poezji«, lub utyskiwać, że »jarzmo retoryki tłoczy poezję« i t. p. »Retoryczną« zwłaszcza jest już cała grecka tragedia — i to nie dopiero eurypidesowska[5], ale już ta surowa i szorstka na pozór ajschylosowska[6] — tak,

[1] Kowalski, zwł. strony 81—93; Smereka, *Zakres,* 10, 13; Maykowska, *Klasyczna teoria,* zwł. strony IX, 28–40, 84–87.

[2] Por. Süss, 225 i n.

[3] Dornseiff, 15, 44—45, 69—70; Zieliński, *O czytaniu*, 29—30: »...nie retoryka wymyśliła tropy i figury, one istniały wszędzie i zawsze. Nieprawdą jest dalej, że mowa obrazowa musi być koniecznie nienaturalna i pretensjonalna; wprost przeciwnie: zjawisko nienaturalne przedstawia mowa szara i bezbarwna. Im człowiek stoi bliżej przyrody, tem bardziej mowa jego jest obrazowa«.

[4] Przecież nawet styl takiego starego Katona, uważany za symbol prymitywnej naturalności i surowej prostoty *(rem tene)*, okazuje spory zasób różnorakich środków stylistycznego kunsztu, p: Till, 25—28, 72, 99.

[5] Jak tego chce Smereka, *Dinos.* II, 234, 4.

[6] Witkowski, I, 250, por. 186; Pohlenz, Griech. Trag. 79; Sinko, 73–75. Kumaniecki, zwł. 59—113.

że tragedia właśnie wybitnie oddziaływa na wymowę, a określenie »styl tragiczny« staje się niemal równoznaczne z określeniem »styl retoryczny«[1]. Oto faktyczny stan rzeczy, który niechętnemu w stosunku do Seneki określeniu »*tragoedia rhetorica*« wszelkie ostrze, a nawet wszelki sens polemiczny odbiera.

Ten stan rzeczy przejmują już pierwsi literaci rzymscy, wśród których »retoryczne«, a więc artystyczne zamiłowania okazują szczególnie wyraźnie już najstarsi tragicy; co ważniejsze, te ich usiłowania choć czasem jeszcze bardzo naiwne i nieudolne w prymitywności stosowanych środków, osiągają już często znakomite rezultaty wysokiego artyzmu[2], opartego w tragedii zwłaszcza na czysto rzymskim wyczuciu i poczuciu narodowej *grandezzy*[3]. Ta właśnie, a nie inna, cecha retoryki decyduje też o typie całej późniejszej rzymskiej literatury, w której — by wspomnieć tylko Cicerona i Kwintyliana — nie brak wybitnych teoretyków w zakresie prozy, podczas gdy wszystkie niemal przepisy retoryki »prozaicznej« stwierdza również w zakresie poezji Horacy, zgodnie zresztą z grecką, zwłaszcza arystotelesowską, teorią[4]. Dla Seneki coprawda Horacy nie jest żadnym autory-

---

[1] Kowalski, 67—74; Szczególnie wyraźnie podkreśla ten objaw Arystoteles, który w swej »*Poetyce*« stwierdza, że »dawni poeci tragiczni kładli nacisk na mądrość polityczną, a nowsi na formę artystyczną« (οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς, 1450^{b} 7—8). Być może, że Arystoteles miał na myśli nie tyle Eurypidesa, ile takich tragików, jak n. p. uczeń Eurypidesa, Theodektes, który wprost od zawodowego zajmowania się wymową przeszedł do pisania tragedyj (Suidas: ῥήτωρ. τραπεὶς δὲ ἐπὶ τραγῳδίας II 692, 23sq. Adler). Słusznie jednak zwraca uwagę Gudeman (186—188) na fakt, że Arystoteles myli się, podkreślając »retorykę« dopiero u »nowszych«, skoro już Platon (Gorg. 502^{d}) obserwował ją u współczesnych: οὐκοῦν ῥητορικὴ δημηγορία ἂν εἴη, ἢ οὐ ῥητορεύειν δοκοῦσί σοι ποιηταὶ ἐν τοῖς θεάτροις; ἔμοι γε. Dlatego też zapewne tak razi Lukiana napuszystość stylu tragicznego (Ἁλιεύς, 31—33). Podobnie ścisły związek między »retoryką« a komedią nową wykazuje Day, 59—75.

[2] Ribbeck, Röm. Trag. 643—646; Canter, 21, 72; Przychocki, *Char. Trag. rz. ep. rep.* 233—234, 259.

[3] Przychocki, *Rzym. a trag.* 9.

[4] Pohlenz, *Gr. Trag. Erläuter.* 143; Bethe-Wendland, 316. W każdym razie w epoce Seneki, jak świadczy o tym choćby traktat π. ὕψους, a później tacytowski »*Dialog*«, »retoryka« oddawna obejmuje już bez zastrzeżeń zarówno prozę jak i poezję.

tetem [1], ale też zupełnie niezależnie od Horacego są dla Seneki wszystkie, przez całą tradycję i zwyczaj ustalone, wymagania gatunku literackiego niewątpliwie oczywiste i obowiązujące. Tragedia jego zatem jest »retoryczną« — bo taką jest cała tragedia, ba, cała literatura klasyczna — czyli że jest budowana tak, jak tego żądają normalne wówczas postulaty twórczości i panującej mody literackiej [2], z pełnym, świadomym kunsztem słowa i stylu.

Na czymże tedy polega u Seneki ten kunszt retoryczny stylu tragicznego, jeżeli zważyć, że celem tego mocarza — *δυνάςτης μέγας* — jakim jest słowo, jest tutaj nie tylko zainteresowanie, zadziwienie i przekonanie, *πειθώ*, lecz także, a raczej przede wszystkim oczarowanie, przejęcie i porwanie, niemal *ἔκςταςις* słuchacza czy czytelnika? [3]

---

[1] Przychocki, *Horatiana et Annaeana*, 138.

[2] Canter, 9, 11, 18. Wynikało to zresztą także z — normalnego wówczas — »retorycznego« wykształcenia Seneki, które ma na myśli Morawski, pisząc: »*L. Annaeus Seneca multa debuit patri*«, i dodając, może z nie całkiem słusznym uprzedzeniem: »*et fortasse plura, quam ipse pater optasset*« (*De sermone Eos* II, 1895, 9). Por. Smith, 1—5; Regenbogen, 216—217. Twierdzenie Marchesi'ego, że »*Seneca non ebbe mai simpatia per gli studi retorici e per le ricerche letterarie*« (8—9, por. 228), polega na pewnym nieporozumieniu: Seneka zwalcza studia, dotyczące starożytności«, które nazywa »*philologia*« i studia, dotyczące języka, które nazywa »*grammatica*« (Ep. 108, 24—35); zwalcza też znaczną część t. zw. *artes liberales (grammaticus, musicus, geometres, pictor, statuarius)*, n. p. w Ep. 88, r. 1—20, przeciwstawiając im, jedynie racjonalne, jego zdaniem, studium filozofii, jako uczącej cnoty *(virtus)*, co jedynie może, jak sądzi, stanowić cel studiów wogóle. Tak też i co do reszty *artes liberales* sądzi: »*non discere debemus ista, sed didicisse*« (Ep. 88, 2), »*liberalibus studiis filios erudimus non quia virtutem dare possunt, sed quia animum ad accipiendam virtutem praeparant*« (Ep. 88, 20). Natomiast bynajmniej nie występuje przeciw retoryce (jako nauce kunsztownego wysłowienia) ani też nigdzie nie zwalcza studium utworów literackich, sądząc jedynie, co też i sam Marchesi (str. 9) przyznaje, że studia literackie same, jako takie (a nie jako podstawa i materiał filozoficznych rozważań) nie mogą stanowić godnego zajęcia dla wybitniejszego umysłu.

[3] *Λόγων δύναμις* jako *ψυχαγωγία* już u Gorgiasa, a za nim u Arystotelesa w zastosowaniu do tragedii, p. Pohlenz, *Erläuter.*, 143. Por. Kowalski, 81—93; Maykowska, *Klas. Teoria* wym. IX, 28—31.

2.

Otóż walnym środkiem stylowego oddziaływania artystycznego w zakresie wysłowienia (λέξις) jest przede wszystkim już sam język, gdyż twórcza akcja poety w zakresie formy rozpoczyna się oczywiście od doboru i wyboru w tej wielkiej masie odziedziczonych i nowych symbolów, dotyczących minionego i współczesnego życia, tudzież wiedzy, doświadczenia i odczuć, jednym słowem symbolów, jakie składają się na mowę ludzką [1].

W tragediach Seneki zatem stwierdzić można, że okazuje on pod względem języka zainteresowania raczej konserwatywne i, starając się być przede wszystkim poprawnym, stroni bardzo skrupulatnie i usilnie [2] od wszelkiego nowatorstwa [3], przyczym zdaje sobie najwidoczniej sprawę z granic swego talentu w tej dziedzinie. Unika tedy zarówno wyrażeń pospolitych mowy potocznej *(jargon du jour)* [4], jak i słów rzadkich, z cezarowskim niemal puryzmem »*fugiens inauditum atque insolens verbum tamquam scopulum*« (Gell. N. A. I. 10. 4), tudzież neologizmów.

Toteż neologizmów można spotkać u niego bardzo niewiele, n. p. *enervis* (Thy. 176), *inobsequens* (Pae. 1068), *innubis* (H. Oet. 238), *arquitenens dea* (Phae. 709, por. *Arquitenens Acc.* 166, *signitenens Enn. Trag.* 95); najwięcej jeszcze w grupie przymiotników na *-ficus* i *-fer*, jak: *castificus* (Phae. 169), *incertificus* (Phoe. 223), *letificus* (Med. 577, cod. E: *luctificus*), *nidificus* (Med. 714), *superbificus* (Herc. f. 58), *horrifer* (Phae. 934), *luctifer* (Herc. f. 687), *montifer* (Herc. Oet. 1212), *solifer* (Herc. Oet. 159) [5].

---

[1] Dornseiff, 11.

[2] Zapatrywania Seneki w liście do Luciliusza (Ep. 75), potępiające dbałość o formę: »*multum tamen operae inpendi verbis non oportet*« (3), dotyczą tylko listów i rozpraw filozoficznych, jak na to wskazuje początek listu (1—3), a są, zdaje się, zresztą tylko zwykłym komunałem konwencjonalnym, nie odpowiadającym rzeczywistości. Por. Przychocki, *Studium epistologr.*, 49—50.

[3] Herrmann, 531.

[4] Smereka, *De Sen. vocab.* 255, [4]).

[5] Por. Schmidt, 589, *)

Również i hellenizmy są u niego dosyć rzadkie (n. p. *entheos* Med. 382, Ag. 588, Oed. 628; *aedon* Ag. 671; *physeter* Phae. 1030), jak i grecka deklinacja imion greckich [1].

Natomiast sporo jest w jego tragediach słów archaicznych — rzadkich naogół w jego prozie [2] — zwłaszcza typu, znanego z fragmentów starorzymskiej tragedii, do której wyraźnie w swych wyrażeniach nawiązuje, n. p. *fluctisona litora* (Herc. Oet. 836), *altisona regna* (Ag. 582), por. Enn. Trag. 82, 176(7): *altisono coeli clipeo; autumas dignam nece* (Phae. 257, por. Oed. 765, Herc. Oet. 916) por. Trag. Inc. Inc. 200: *bene quam meritam autumas* (p. Quint. I. 0. VIII. 3. 26.: *autumo tragicum*); *addecet* (Oed. 294) por. Enn. 257: *addecet; circumspice agedum, ne quis arcana aucupet* (H. Oet. 482, por. Enn. Trag. 218: *fructus verborum aures aucupant*, por. parodie tragedii u Plauta: Most. 472: *circumspicedum, numquis est sermonem nostrum qui aucupet*, por Stich 102. Mil. 608. [3]); *o socia nostri sanguinis, Megara* (Herc. f. 309), por. Accii nov. frg. Przychocki, 1: *Titanum suboles, socia nostri sanguinis; mandit ore funesto* (Thy. 779, por. Acc. 232: *ore funesto alloquar; clepere* (Herc. f. 799 [4], Med. 156), por. Pac. 185, Acc. 212, 292, 535 — oraz wszystkie wyrazy złożone na *-ficus* i *-fer*, n. p. — oprócz wyżej wymienionych — *vulnificus* (Phae. 346), *saxificus* (Herc. f. 902), *luctificus* (Oed. 3, 632, Herc. f. 102, Phae. 132, 995), *laetificus* (Tro. 596), *terrificus* (Herc. f. 82, Oed. 384, dalej *flammifer* (Herc. f. 593, 932), *pestifer* (Herc. f. 562, 976, Phoe. 38), *stellifer* (Phae. 785), *imbrifer* (Phae. 1131), *rorifer* (Phae. 11), *velifer* (Thy. 129), *monstrifer* (Phae. 688), tak częste u starych sceników rzymskich, n. p. *terrificus*, Trag. Inc. Inc. 96; *luctificus*, Accii nov. frg. Przychocki, 26; *laetificus*, Enn. Trag. 152 (Vahlen), por. Ann. 574 (Vahlen); *regificus*, Enn. Trag. 85; *largificus*, Pacuv. 414; *hostificus* (Acc. 80, 82); *ingrati-*

---

[1] Zwiener wykazał, że Seneka (który greckich form zamiast łacińskich naogół częściej używa w partiach śpiewanych niż mówionych, p. str. 197), ustalonym przez Wergiliusza, Horacego i Owidiusza zwyczajem, tylko w drobnym procencie (1,8%) wprowadza te formy poza wypadkami, wywołanymi przez względy metryczne (str. 128 i 188), czy też przez konieczność uniknięcia kakofonnii (str. 144).

[2] Herrmann, 530, [2]).

[3] Przychocki, *Plautina* 155—156; Plautus, 293—297.

[4] Por. Ribbeck według R. Wernera, 50.

ficus, *beneficus* (Acc. 364), *mirificus* (Acc. Praet. 27); dalej takie jak *horrifer* (Pacuv. 82 Acc. 566) i *lucifer* (Acc. 331)[1].

Ten właśnie nalot starorzymski stanowi świadomie i celowo stosowaną, główną cechę charakterystyczną języka tragedyj senekowskich, a wydaje się nadto wielce prawdopodobne, że również i te (choć nieliczne) neologizmy i hellenizmy Seneki, o których wyżej była mowa, tudzież wszystkie jego osobliwe wyrązy, uderzające na pierwszy rzut oka swą niezwykłością, a spotykane w starej lub archaizującej rzymskiej literaturze oraz u Cicerona, tego wielkiego czciciela starych sceników rzymskich[2], jak n. p. *tabificus* (Oed. 79, por. Lucr. Cic.), *mortifer* (Med. 688, por. Lucil. Cic.) i t. p. uznać należy u Seneki raczej za obowiązkowe niejako powtórzenie lub naśladowanie wysłowienia tragedii republikańskiej, która (jak to już zresztą przytoczone wyżej przykłady częściowo wskazują) w podobny sposób jak Seneka, neologizmami i hellenizmami się posługuje[3].

Jako dalszą cechę charakterystyczną wysłowienia Seneki należy wymienić (podobną zresztą jak u Eurypidesa) niechęć Seneki do słów wzniosłych[4], podczas gdy — jako zresztą naturalny wynik tematów traktowanych w tragediach — wyraźnie zwraca uwagę częste używanie t. z. »słów tragicznych«, wyrażeń budzących grozę, *ῥήματα μορμονωπά*, czyli takich jak: *caedes*, *monstrum*, *funus*, *sanguis*, *cruor*, *furor*, *ira*, *malum*, *nefas*, *poena*, *scelus*, *ferox*, *saevus*, *atrox*, *efferus*, *horridus*, *cruentus*, *trux*, *dirus*, *scelestus*, *crudelis*, *superbus*, *tumidus*, *torvus*, *horreo*, *tremo* i t. p.[5]

Niektóre znów słowa, przedtem tylko w prozie, w danym lub pokrewnym znaczeniu używane, znalazły się u Seneki w jego tragediach, jak n. p. *surdus* (Herc. f. 576 *surda loca*,

---

[1] Schmidt, 589, *); Herrmann, 529—534.

[2] Wright, Wurzer; Cicero w swych przekładach z tragików greckich używa często wyrazów takiego właśnie typu, bez żadnego odpowiednika w greckim tekście. Są to niewątpliwie reminiscencje języka starorzymskiego tragików republikańskich. Podobnie w przekładzie Aratosa, n. p. *Anguitenens* (De nat. II, 108; por. wyżej, str. 7.).

[3] Neologizmy i hellenizmy w starorzymskiej tragedii: Leo, Lit. 180—184 (por. 402, 3), 230—231, 400—405.

[4] Smereka, *Studia Eur.* I, 85; *De Sen. Vocab.* 259.

[5] Smereka, *De Sen. trag. din.* 649—650; *De Sen. trag. vocab.* 253, 2; 258.

»głuche okolice«), *amputare* (Med. 530: *longa colloquia amputa*), *excutere* (Herc. f. 580: *reos*) i t. p.[1]

Poza tym Seneka ma swoje słowa ulubione[2], zwłaszcza złożone, typu takiego, jak omówione już wyżej, zakończone na *-ficus* i *-fer*, lub inne, takie jak *belliger*, *thyrsiger*, *securiger* (p. Herrmann, 531), które stosuje z widocznym zamiłowaniem, wkładając w nie przede wszystkim swą dążność do zasadniczego zabarwienia dykcji — i to niewątpliwie także pod wpływem wysłowienia tragedii starorzymskiej, obfitującej — jak to widzieliśmy wyżej (str. 8) — w takie właśnie wyrażenia.

Na ogół zatem uznać należy, że język tragedyj senekowskich — rezultat pieczołowitego kunsztu i skrupulatnej rozwagi, jak świadczą dyskusje na ten temat między Seneką a tragikiem Pomponiuszem[3] — niemal klasyczny, bo utrzymujący się prawie stale na poziomie epoki augustowskiej i okazujący sporo reminiscencyj z Wergiliusza, Horacego i Owidiusza[4], szlachetny w swej

---

[1] Gaheis, 62.

[2] Dornseiff, 75: »Jeder bedeutende Dichter hat wohl bestimmte, für ihn sehr vieles umschliessende Worte, denen er eine sinnbildliche Gewalt zu leihen vermag, das sind für ihn Affektträger, lust- oder pathosbetonte Lieblinge«.

[3] Quint. VIII. 3. 30—31: »*Fingere, ut primo libro dixi, Graecis magis concessum est, qui sonis etiam quibusdam et affectibus non dubitaverunt nomina aptare non alia libertate quam qua illi primi homines rebus apellationes dederunt. Nostri autem in iugendo aut in derivando paulum aliquid ausi vix, in hoc satis recipiuntur. Nam memini iuvenis admodum inter Pomponium ac Senecam etiam praefationibus esse tractatum, an 'gradus eliminat' in tragoedia dici oportuisset.* Seneka najwidoczniej potępiał to wyrażenie, gdyż ani tego zwrotu, ani słowa *eliminare* niema w jego tragediach (choć mogło się znaleźć wielokrotnie, n. p. w »*Medei*« czy »*Fenicjankach*«) — a uznawał je Pomponiusz, gdyż wśród fragmentów, przekazanych pod imieniem Pomponiusza (Non. 38—39 M), znajduje się jeden, zawierający to właśnie słowo: *vos istic maaete: eliminabo extra aedis coniugem.* Fragment ten (»wy tu zostańcie: ja wyślę żonę przed dom«) pochodzić może równie dobrze z komedii, jak i z tragedii i dlatego nic nie stoi na przeszkodzie, by przyjąć, że należy on do Pomponiusza tragika, a nie do komika Atellany (jak to przyjął Ribbeck (Pomp. Bonon. 33), zdaje się, jedynie ze względu na tytuł: »*conca*«, niewątpliwie zresztą zniekształcony). Słowa *eliminare* »wysunąć za próg« niema zresztą w całym materiale, znanym ze sceników rzymskich, wraz z Plautem i Terencjuszem, prócz jedynie fragmentów tragedii starorzymskiej, gdzie występuje kilkakrotnie: Enn. 215, Acc. 448, 592, Pacuv. 134.

[4] Ribbeck, *Röm. Dicht.* III, 77 i n.; Canter 41—55.

prostocie, jasności i czystości, sam w sobie zrównoważony i jednolity, dzięki unikaniu wyskoków zarówno pospolitości, jak i czysto werbalnej, nadętej wzniosłości[1], a przy tym dyskretnie zaprawiony kolorem starorzymskim, nadaje dziełu, jako podstawowy czynnik stylowy, zasadniczy ton dostojeństwa i powagi (*σεμνότης, gravitas*), czyli, — by użyć słów tak cenionego przez Senekę Owidiusza: »*quaeque gravis debet, verba cothurnus habet*« [2].

3

W zakresie budowy zdań zaobserwowano ciekawy szczegół, polegający na tym, że Seneka niechętnie stosuje w tragediach konstrukcję czasownikową (przeważającą w pismach filozoficznych i listach) i najczęściej formułuje swe myśli przy pomocy rzeczowników, przy czym chodzi mu najwidoczniej o wywołanie efektu pewnej twardości prymitywnej i jakby skupionej powagi obrzędowej[3].

Najcharakterystyczniejszą atoli cechą tragedyj senekowskich w zakresie wysłowienia jest rozmiar i stosunek wzajemny zdań poszczególnych. Otóż spotykamy niejednokrotnie — wbrew apriorystycznym twierdzeniom niektórych uczonych — długie, dobrze przemyślane, znakomicie skonstruowane, spokojnie i dostojnie płynące periody, zwłaszcza w uroczystych przemówieniach; n. p. w słowach Deianiry, wysyłającej Lichasa z fatalną szatą dla Herkulesa:

O quod superbae non habent umquam domus,
fidele semper regibus nomen Licha,
cape hos amictus, nostra quod nevit manus,

---

[1] Por. Arystoteles, *Poet.* 22: *λέξεως δὲ ⟨δεῖ⟩ ἀρετὴν σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι* 1458^{a} 18 i n. (»Zaletą wysłowienia powinna być jasność bez pospolitości«.) Por. *Ret.* 3. 2. 1404^{b} 1–8, Gudeman, 368—369.

[2] Tr. II, 553, por. *Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit* (Tr. II, 381) '*Quid gravibus verbis, animosa Tragoedia*', *dixit* '*Me premis? An numquam non gravis esse potes?*' (Am. III, 1. 35—36); Hor. A. P. 80: *grandes cothurni.*

[3] Tak jak w poezji Pindara: Dornseiff, 85—86 i 134. Łączenie bowiem tego objawu ze skłonnością filozofa do ścisłego rozumowania (Smereka, *De Sen. voc.* 259): »*philosophus, qui quasi ratione sensus metiri solet*«) nie wydaje się słuszne, a to wobec przewagi konstrukcji czasownikowej właśnie w jego pismach filozoficznych: Smereka, *De Sen. voc.* 260.

dum vagus in orbe fertur et victus mero
tenet feroci Lydiam gremio nurum,
dum poscit Iolen;
(Herc. Oet. 569—574, por. Phoen. 124—131, Tro. 353—359 i i.),

w zaklęciach i modlitwach, n. p. w pierwszym występie Medei:

Di coniugales tuque genialis tori,
Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn novam frenare docuisti ratem,
et tu, profundi saeve dominator maris,
clarumque Titan dividens orbi diem,
tacitisque praebens conscium sacris iubar
Hecate triformis, quosque iuravit mihi
deos Iason, quosque Medeae magis
fas est precari: noctis aeternae chaos,
aversa superis regna manesque impios
dominumque regni tristis et dominam fide
meliore raptam, voce non fausta precor.
(Med. 1—12, por. Herc. f. 658 i n., Phae. 406 i n., 888 i n., Herc. Oet. 541 i n. i i.),

czy też w nastrojowych pieśniach chórowych, jak w Herc. F.:

Quantus incedit populus per urbes
ad novi ludos avidus theatri,
quantus Eleum ruit ad Tonantem,
quinta cum sacrum revocavit aestas;
quanta, cum longae redit hora nocti
crescere et somnos cupiens quietos
libra Phoebeos tenet aequa currus,
turba secretam Cererem frequentat
et citi tectis properant relictis
Attici noctem celebrare mystae:
tanta per campos agitur silentes
turba; (838—849),

lub w Tro.:

Quidquid sol oriens, quidquid et occidens
novit, caeruleis Oceanus fretis
quidquid bis veniens et fugiens lavat,
aetas Pegaseo corripiet gradu,
quo bis sena volant sidera turbine,
quo cursu properat volvere saecula
astrorum dominus, quo properat modo
obliquis Hecate currere flexibus:
hoc omnes petimus fata nec amplius,
iuratos superis qui tetigit lacus,

usquam est; ut calidis fumus ab ignibus
vanescit, spatium per breve sordidus,
ut nubes gravidas quas modo vidimus,
arctoi Boreae dissicit impetus:
sic hic, quo regimur, spiritus effluet.
(382—396, i w. i.)[1]

Dużo częściej spotyka się jednak nerwowo rozedrgane wypowiedzi w formie krótkich, urwanych zdań, często zestawianych obok siebie bez żadnych połączeń (asyndeta) i składających się z króciutkich członów, »*minutissimae sententiae*« jak mówi Kwintylian (X. 1. 130), nieraz nawet tylko ze słów pojedynczych:

I tak nieraz cały opis katastrofy czy decydującego momentu zawarty jest w kilku słowach, n. p. w Herc. Oet.:

Pro lux acerba, pro capax scelerum dies!
nurus Tonantis occidit, natus iacet,
nepos supersum; (1419—1421)
habet, peractum est, quas petis poenas dedit:
sua perempta dextera mater iacet. (1457—1458),

lub w Herc. f.:

Socer est peremptus, regna possedit Lycus,
natos parentem coniugem leto petit. (629—630)

i w Tro.:

Tuta est, perire quae potest debet cupit. (574);

najlepiej zaś w tego rodzaju krótkich zdaniach mieszczą się nastroje gniewu, rozpaczy i przygnębienia, gdy n. p. Kreon przez zacięte w złości zęby woła do Medei:

tu, tu, malorum machinatrix facinorum,
cui feminae nequitia ad audenda omnia,
robur virile est, nulla famae memoria,
egredere, purga regna, letales simul
tecum aufer herbas, libera cives metu,
alia sedens tellure sollicita deos. (Med. 266—271),

lub gdy Medea, złamana, wyrzuca Jazonowi zdradę:

Fugimus, Iason: fugimus — non est novum,
mutare sedes; causa fugiendi nova est:
pro te solebam fugere, discedo exeo,
penatibus profugere quam cogis tuis:

---

[1] Smith, 104 i n.; Stachel, 18—19.

at quo remittis? Phasin et Colchos petam
patriumque regnum quaeque fraternus cruor
perfudit arva? quas peti terras iubes?
quae maria monstras? Pontici fauces freti
per quas revexi nobilem regum manum
adulterum secuta per Symplegadas?
parvamne Iolcon, Thessala an Tempe petam?
quascumque aperui tibi vias, clausi mihi —
quo me remittis? exuli exilium imperas
nec das. eatur. regius iussit gener:
nihil recuso. dira supplicia ingere:
merui. (447—462).

Przybita zaś nieszczęściem matka z trudem wydobywa, jakby wśród łkania, urywane słowa pociechy wobec syna:

Ne metue, poenas et quidem solvet graves:
regnabit, est haec poena, si dubitas, avo
patrique crede: Cadmus hoc dicet tibi
Cadmique proles, sceptra Thebano fuit
impune nulli gerere, nec quisquam fide
rupta tenebit illa: iam numeres licet
fratrem inter istos. (Phoen. 645—651)

Czasem znów nagła myśl lub postanowienie jak błyskawica wytryska w jednym słowie:

date peius aliud, quod precer sponso malum:
vivat,

podobnie jak i później,

parta iam parta ultio est:
peperi...[1]

powiada Medea w słynnym monologu (Med. 19—20, 25—26).

Ta kommatyczna konstrukcja, czyli ten typ krótkich, urywanych zdań, to pewnego rodzaju nerwowe *staccato*[2] myślowe, nie jest jednak bynajmniej jakąś cechą ujemną, jakąś »krótkowzrocznością intelektualną«[3]; jest to krótki oddech, ale krótki oddech skupionej w sobie siły afektu[4], nerwowego napięcia uczuciowego, którym — pomimo zrównoważenia samego języka, jako tworzywa — tętni cała tragedia Seneki.

---

[1] Smith, 104—105, Stachel, 15—17.
[2] Regenbogen, 217
[3] »*myopie intellectuelle*«, Herrmann 546.
[4] Por. Demetrios, *Π. ἑρμ.* 8—9 (Raderm.): *ὥcπερ τὰ θηρία cυcτρέψαντα ἑαυτὰ μάχεται... καθάπερ ἐν τοῖc cπέρμαcι δένδρων ὅλων δυνάμειc.*

Widoczna często w tych ujęciach lapidarność i epigramatyczna krótkość na pierwszy plan wysuwa się zwłaszcza w tak zwanych stichomytiach, polegających na tym, że dwie osoby rozmawiające wypowiadają stale tylko po jednym wierszu, względnie nawet tylko po jednej jego części (ἀντιλαβαί). Do najznakomitszych w całej chyba klasycznej literaturze przykładów stichomytii zaliczyć należy szczególnie kunsztownie przeprowadzoną stichomytię w »*Trojankach*«, w scenie sporu między Agamemnonem a Pyrrhusem, synem Achillesa, którego zjawa żąda wydania na śmierć córki Agamemnonowej (203—370). Po długich początkowo i spokojnych stosunkowo przemówieniach obu bohaterów — w których powagą góruje starszy Agamemnon — rozpala się podniecenie coraz więcej i dochodzi do zaciętej walki na pojedyncze wiersze, które jakby szybkie cięcia szpady się krzyżują, aż wreszcie obaj przeciwnicy urwanymi tylko walczą zdaniami, gdy zapalczywy Pyrrhus w słowa wpada królowi. Pierwszy opamiętuje się dostojny Agamemnon, kończąc spór spokojnym podkreśleniem swej władzy i uroczystym wezwaniem Kalchasa. Oto końcowe partie tej kapitalnej sceny:

AGAM. At non timebat tunc tuus, fateor, parens,
interque caedes Graeciae atque ustas rates
segnis iacebat belli et armorum immemor,
levi canoram verberans plectro chelyn.
PYRRH. Tunc magnus Hector, arma contemnens tua,
cantus Achillis timuit, et tanto in metu
navalibus pax alta Thessalicis fuit.
AGAM. Nempe isdem in istis Thessalis navalibus
pax alta rursus Hectoris patri fuit.
PYRRH. Est regis alti spiritum regi dare.
AGAM. Cur dextra regi spiritum eripuit tua?
PYRRH. Mortem misericors saepe pro vita dabit.
AGAM. Et nunc misericors virginem busto petis?
PYRRH. Iamne immolari virgines credis nefas?
AGAM. Praeferre patriam liberis regem decet.
PYRRH. Lex nulla pacto parcit aut poenam impedit.
AGAM. Quod non vetat lex, hoc vetat fieri pudor.
PYRRH. Quodcumque libuit facere victori licet.
AGAM. Minimum decet libere cui multum licet.
PYRRH. His ista iactas, quos decem annorum gravi
regno subactos Pyrrhus exsolvit iugo?
AGAM. Hos Scyrus animos? PYRRH. Scelere quae fratrum caret.

AGAM. Inclusa fluctu — PYRRH. Nempe cognati maris:
Atrei et Thyestae nobilem novi domum.
AGAM. Ex virginis concepte furtivo stupro
et ex Achille nate, sed nondum viro —
PYRRH. Illo ex Achille, genere qui mundum suo
sparsus per omne caelitum regnum tenet:
Thetide aequor, umbras Aeaco, caelum Iove.
AGAM. Illo ex Achille, qui manu Paridis iacet.
PYRRH. Quem nec deorum comminus quisquam petit.
AGAM. Compescere quidem verba et audacem malo
poteram domare; sed meus captis quoque
scit parcere ensis. potius interpres deum
Calchas vocetur: fata si poscent, dabo.
Tu qui Pelasgae vincla solvisti rati
morasque bellis, arte qui reseras polum,
cui viscerum secreta, cui mundi fragor
et stella longa semitam flamma trahens
dant signa fati, cuius ingenti mihi
mercede constant ora: quid iubeat deus
effare, Calchas, nosque consilio rege.
(318—359)

Rafinowany kunszt tej sceny zadziwia. Tok rozmowy bowiem, dzięki wprowadzonej stichomytii, robi wrażenie rzeki, która płynie naprzód szerokim nurtem, spokojnie, ale potym, spiętrzona w ciasnym korycie, przedziera się z hukiem żywiołu tysiącznymi odmętami roztarganej fali przez nieustępliwe głazy, aż znów, wpadłszy w wygodne łożysko, spokojnie już i majestatycznie w dalszą sunie drogę.

Rytm podnieconego dialogu w chwili wysoce patetycznej znamionuje również stichomytia w rozmowie Medei z Piastunką:

NUTR. Siste furialem impetum,
Alumna, vix te tacita defendit quies.
MED. Fortuna fortes metuit, ignavos premit.
NUTR. Tunc est probanda, si locum virtus habet.
MED. Numquam potest non esse virtuti locus.
NUTR. Spes nulla rebus monstrat adflictis viam.
MED. Qui nil potest sperare, desperet nihil.
NUTR. Abiere Colchi, coniugis nulla est fides
nihilque superest opibus ex tantis tibi.
MED. Medea superest, hic mare et terras vides
ferrumque et ignes et deos et fulmina.
NUTR. Rex est timendus. MED. Rex meus fuerat pater.
NUTR. Non metuis arma? MED. Sint licet terra edita.

NUTR. Moriere. MED. Cupio. NUTR. Profuge. MED. Paenituit fugae.
NUTR. Medea — MED. Fiam. NUTR. Mater es. MED. Cui sim vides.
NUTR. Profugere dubitas? MED. Fugiam, ut ulciscar prius.
(Med. 157—172)

To tempo i rozmach pierwszej sceny dialogicznej nadaje już od razu ton zasadniczy całej sztuce.

Widzimy zatem, jak celowa szczupłość miejsca czy czasu, przeznaczonego na odezwanie się danej osoby w stichomytii, zmusza do szczególnego skondensowania i zaostrzenia myśli, a przyspieszone w ten sposób tempo znakomicie się nadaje do kreślenia krótkich spięć przeciwieństwa i nieposkromionych wybuchów namiętności, zwłaszcza w typowych scenach sporu (ἀγῶνες).

Stichomytia (w tragediach Seneki dosyć częsta, por. Phae. 240 i n.; Ag. 790 i n.; Herc. f. 422 i n.; 449 i n.; 1186 i n.; 1295 i n.; Oed. 509 i n.; 793 i n.; Thy. 254 i n.; 1100 i n.; Herc. Oet. 436 i n.[1]) nie jest kunsztem nowym. Jest to chwyt artystycznej kompozycji, znany od dawna w tragedii greckiej i w swej pierwotnej formie, opartej na jednowierszowych odezwaniach się, występuje już u Ajschylosa[2]. Ten poeta jednak nie ma jeszcze stichomytii z przerywanymi wierszami, gdyż u niego znajduje się wogóle tylko jeden jedyny wypadek rozdzielenia wiersza na dwie osoby (ἀντιλαβή)[3]; Sofokles posiada już stichomytie wysoce rozwinięte wraz z antilabami[4], a Eurypides szczególnie chętnie stichomytią się posługuje[5].

Zasługą jednakże i zarazem cechą charakterystyczną Seneki w tym zakresie jest poza wyjątkowo udanym lakonizmem jego antilab, najwyższe, jakie znamy[6], wirtuozostwo w wyzyskaniu i zastosowaniu wszystkich walorów, tkwiących w tym pomyśle. Ścisła symetria — wynikająca tu siłą rzeczy w przeciwieństwie do prozy — oraz dokładny paralelizm w budowie

---

[1] Por. Herrmann, 535—536.

[2] Kumaniecki, 47 i n.

[3] Köhler, 57. Por. Masqueray-Pressler: »Ist ein Trimeter unter zwei Schauspieler verteilt, was in der alten Tragödie, in der der Trimeter ganz unauflösbar war, nie vorkam, i t. d.« (str. 105).

[4] Köhler, 6 i n.; Stachel, 14—15.

[5] Gleditsch, 234; Pohlenz, Griech. Trag. 479; Stachel, 14; Smereka, *Stud. Eur.* II, 1. 207—211; Sinko, Lit. 348.

[6] O tragedii starorzymskiej nic pod tym względem nie wiemy z braku odpowiedniego materiału.

i przeciwstawianiu sobie poszczególnych odezwań — jak gdyby w tezie i antytezie jakiejś antynomii — posunięta jest do ostatecznych granic, tak że Seneka, rozdzielając wiersz, nigdy nie dzieli go na nieparzystą ilość części, strzegąc się najwidoczniej, by żadna z dwóch rozmawiających osób nie przychodziła w danym wierszu więcej razy do głosu, niż druga. Tak n. p. wiersz, rozdzielony na trzy części, jak dajmy na to u Eurypidesa: *ΤΡ. Ἱππόλυτον. ΦΑΙ. οἴμοι. ΤΡ. θιγγάνει σέθεν τόδε;* (Hipp. 310), gdzie jedna osoba odzywa się raz, a druga dwa razy, jest u Seneki wogóle niedopuszczalny [1].

Dalszą wreszcie cechą specjalnie senekowską w stichomytiach jest budowanie ich niejednokrotnie z samych niemal sentencyj, których symetryczne i rytmiczne przeciwstawianie nieraz już na pewnego rodzaju brawurę zakrawa, n. p. w »*Edypie*«:

CR. Quid si innocens sum? OED. Dubia pro certis solent
timere reges. CR. Qui pavet vanos metus,
veros meretur. OED. Quisquis in culpa fuit,
dimissus odit: omne quod dubium est cadat.
CR. Sic odia fiunt. OED. Odia qui nimium timet
regnare nescit: regna custodit metus.
CR. Qui sceptra duro saevus imperio regit,
timet timentes: metus in auctorem redit.
(699—706, por. Herc. f. 422—437, Ag. 144—154) [2]

Seneka jest bowiem wielkim mistrzem sentencyj — »*multae in eo claraeque sententiae*« (Quint. X. 1. 129) — które jako takie, dzięki swej częstej powadze i pewnemu patosowi, stanowią już od dawna jedną z charakterystycznych cech stylu tragicznego [3]; gnomika zresztą, mądrość przysłowia, gra wogóle ogromną rolę w całej antycznej literaturze, zwłaszcza greckiej, może jako pewnego rodzaju refleks zamiłowań orientalnych. Pełen sentencyj jest oczywiście dostojny Pindar, a spośród tragików okazuje ich najwięcej Eurypides, jakkolwiek mają one u niego raczej zacięcie sofistyczne i nie odznaczają się taką głęboką powagą, jak choćby

---

[1] Strzelecki, 11 i n.

[2] Smith, 33—34, 54.

[3] Słusznie zaobserwował to Jul. Cez. Skaliger w owej »*Poetyce*«: »*Cum autem sententiarum duo sint modi, utrisque tota Tragoedia est fulcienda. Sunt enim quasi columnae, aut pilae quaedam universae fabricae ilius*« (III. 97, ap. Io. Crispinum 1561, 145 D). Por. Eustachiewicz, Dzieje Sentencyj Seneki, 384.

słynne sofoklesowskie powiedzenie: πόνος πόνῳ πόνον φέρει (Ai. 866)[1]. I starorzymska tragedia, o ile można sądzić z fragmentów, bogata była w sentencje[2], by już nie mówić o tym, że szczególnym wzięciem cieszyły się one u rzymskich retorów, stanowiąc ich nieodzowny »sprzęt« podręczny[3]. Wielokrotnie i w sposób wyczerpujący zajmowano się sentencjami w tragediach Seneki[4], tak że starczy teraz tylko zwrócić uwagę na niektóre z nich, najlepiej udane i najwięcej, zdaje się, dla indywidualności Seneki charakterystyczne:

est quidem iniustus dolor
rerum aestimator: (Tro. 545—546)
prona est timori semper in peius fides
(Herc. f. 316)
est miser nemo nisi comparatus
(Tro. 1023)

---

[1] Dornseiff, 15, 129—131.

[2] Szczególnie fragmenty Enniusza i Akcjusza okazują spory zasób sentencyj, n. p. Enn. 187: *otioso in otio animus nescit quid velit*: 354: *nimium boni est, cui nil malist*; 360—361: *animus aeger semper errat: neque pati neque perpeti potis est... cupere numquam desinit*; 378: *flagiti principium est nudare inter civis corpora*; 388: *amicus certus in re incerta cernitur*; por. 23—24, 165—167, 183—187, 286, 320—321, 366—368; Akcj. 159: *nam non facile sine deum opera humana propria sunt bona*; 174: *ferum feroci contundendum imperiost, saevum saeviter*; 214: *vigilandum est semper: multae insidiae sunt bonis*; 215—216: *id quod multi invideant multique expetant inscitiast postulare*; 273: *non genus virum ornat, generi vir fortis loco*; 460: *erat istuc virile, ferre advorsam fortunam facul*; por. 234—235, 267, 296, 422—423, 683—684. Ale por. także Pakuw. 179—180: *habet hoc senectus in sese, ipsa cum pigrast spisse ut videantur omnia ei confieri*; 268—269: *conqueri fortunam adversam, non lamentari decet: id viri est officium, fletus muliebri ingenio additus*; New. 51: *male parta male dilabuntur*; 58: *neminem vidi, qui numero sciret quidquid scito opust*; Inc. Inc. 203: *mors misera non est, aditus ad mortem est miser*. Herrmann (536), stwierdzając, że »les sententiae étaient dejá, une habitude des tragiques archaiques«, cytuje jedynie Inc. Inc. 203 i powołuje się (za Pati'nem) na bogactwo sentencyj u Eurypidesa, jako rzekomy wzór Seneki w tym względzie.

[3] Sen. Controv. I. 23: »*Solebat autem (Latro) et hoc genere exercitationis uti, ut* <*aliquo die*> *nihil praeter epiphonemata scriberet, aliquo die nihil praeter enthymemata, aliquo die nihil praeter has translaticias quas proprie sententias dicimus... tanquam quae de fortuna, de crudelitate, de saeculo, de divitiis dicuntur: hoc genus sententiarum supellectilem vocabat*«.

[4] Smith, 30—39, Canter, 85—99 i literatura tam podana.

mortem misericors saepe pro vita dabit
(Tro. 329)
cui prodest scelus
is fecit (Med. 500—501)
qui blandiendo dulce nutrivit malum
sero recusat ferre quod subiit iugum
(Phae. 134—135)
qui timide rogat
docet negare (Phae. 593—594)
honesta quaedam scelera successus facit
(Phae. 598)
Iners malorum remedium ignorantia est
(Oed. 515)
dat ille veniam facile cui venia est opus
(Ag. 267)
peior est bello timor ipse belli
(Thy. 572)
malorum sensus accrescit die
(Thy. 306)
Serum est cavendi tempus in mediis malis
(Thy. 487)
Quicumque misero forte dissuadet mori
crudelis ille est: interim poena est mori,
sed saepe donum; pluribus veniae fuit
(Herc. Oet. 929—931)
Magnifica verba mors prope admota excutit
(Tro. 575)

Szczególnie ostrą u Seneki pointę sentencji podreślają często antytezy, a także gry słów i efekty dźwiękowe (aliteracje), w czym Seneka kontynuuje tradycję grecką, a przede wszystkim starorzymską[1]. Oto kilka przykładów:

Leve est miserias ferre, perferre est grave
(Thy. 307)
clades scire qui refugit suas
gravat timorem; dubia plus torquent mala
(Ag. 419—420)
Nemo confidat nimium secundis
nemo desperet meliora lassis
miscet haec illis prohibetque Clotho
stare Fortunam, rotat omne fatum.
(Thy. 615—618)
quod non potest vult posse qui nimium potest
(Phae. 215)

---

[1] Por. niżej rozdz. 4.

contemne famam — fama vix vero favet,
peius merenti melior est peior bono.
(Phae. 269—270)
optanda mors est sine metu mortis mori
(Tro. 869)
perdere est patriam grave
gravius timere (Tro. 912—913)
qui nil potest sperare, desperet nihil
(Med. 163)
curat peremptum nemo quem incolumem timet
(Oed. 243)
(reges) metui cupiunt metuique timent
(Ag. 73)
mors misera non est commori cum quo velis[1]
(Ag. 202)
Pretio parata vincitur pretio fides
(Ag. 287)

Sentencje Seneki opierają się jednak nie tylko na wyuczonym w szkole retorycznej i tradycyjnym zasobie przysłów czy też na przejętych, cudzych aforyzmach (jak to zresztą zwykle w literaturze antycznej), ale także — i to może w największej mierze — na własnym bogactwie doświadczenia, bystrej obserwacji życia i głębokiej znajomości ludzkiej natury. W tym względzie gnomiczność stylu tragediowego Seneki, tak często pełna gorzkiego pesymizmu, bolesnej melancholii i głębokiego zadumania, jak z jednej strony w znacznej mierze przypomina zamiłowania do sentencyj u starych tragików rzymskich i od nich w znacznej mierze jest zależna czasem nawet przy dosłownych zbieżnościach (p. wyżej uw. 1), tak z drugiej strony ma o wiele więcej szczerego liryzmu i przejmującej prawdy, tchnącej przeżyciem osobistym, niż owa tak często na oklepanych komunałach lub błyskotliwych jedynie sofizmatach oparta gnomiczność tragedii greckiej[2]. Nic dziwnego. Żaden inny tragik rzymski czy grecki, ba, wogóle żaden inny dramaturg antyczny — ani lubiący rozmyślać »filozof sceniczny« Eurypides, ani pesymistyczny melancholik Menander — nie jest przecież, tak jak Seneka, autorem poważnych rozpraw z zakresu praktycz-

[1] Por. wyżej str. 19, uw. 2: Inc. Inc. 203: *mors misera non est, aditus ad mortem est miser.*

[2] Por. Schulte, 5.

nej filozofii[1], a zwłaszcza nie jest tak głębokim jak on myślicielem, tak wnikliwie oceniającym istotną wartość życia, którego zresztą bez żalu się wyzbędzie, gdy to uzna za stosowne, zgodnie z osobistymi, w tych sentencjach właśnie wyrażonymi, zasadami:

numquam est ille miser cui facile est mori
(Herc. Oet. 111)
vitam qui poterit reddere protinus,
solus non poterit naufragium pati
(Herc. Oet. 117—118)
eripere vitam nemo non homini potest
at nemo mortem (Phoe. 152—153).

Wyrafinowana pointa jest i poza sentencjami jedną z wybitnie charakterystycznych cech stylu tragedii senekowskich. Oto szereg przykładów:

Megara w rozmowie z Lykusem:

LYC. Effare potius, quod novis thalamis parem
Regale munus. MEG. Aut tuam mortem aut meam.
(Herc. f. 427—428),

Tezeusz pociesza ją:

si novi Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit
lentum est dabit: dat; hoc quoque lentum est: dedit.
(Herc. f. 642—644),

Herkules, po przebudzeniu się:

si vivo, feci scelera; si morior tuli.
(Herc. f. 1278)

Medea, w rozmowie z Jazonem:

exuli exilium imperas,
nec das (Med. 459—460),
tibi innocens sit quisquis est pro te nocens
(Med. 503),

w swych rozważaniach przed zamordowaniem dzieci:

scelus est Iason genitor et maius scelus
Medea mater — occidant, non sunt mei;
pereant, mei sunt. (Med. 933—935),

Deianira o swej rywalce Ioli:

nec meos paelex toros
captiva capiet. (Herc. Oet. 334—335)[2],

---

[1] Seneka jednak nie jest »zawodowym« filozofem, p. Przychocki, Nero, Seneka, Paweł, 96.

[2] Por. *amore captae captus* (Ag. 175), *fracta frangit* (Ag. 575); typ pointy częsty w starorzymskiej i późniejszej literaturze. Morawski, *Ampullae*, 14, 1); 15, 1).

Herkules umierający, o sobie samym:

sine hoste vincor (Herc. Oet. 1170),

opowiadanie o śmierci Herkulesa:

CHOR. Effare casus, iuvenis, Herculeos precor
voltuque quonam tulerit Alcides necem.
NUNT. Quo nemo vitam. (Herc. Oet. 1607—1609.),

Hekuba o Priamie:

ille tot regum parens
caret sepulcro Priamus et flamma indiget
ardente Troia. (Tro. 53—55),

Andromacha, broniąc życia swego syna:

Si vis, Ulixe, cogere Andromacham metu,
vitam minare: nam mori votum est mihi
(Tro. 576—577),

opowiadanie o śmierci Polyxeny:

magna pars vulgi levis
odit scelus spectatque (Tro. 1128—1129),

Edyp o sobie, po katastrofie:

unica Oedipodae est salus,
non esse salvum. (Phoe. 89—90),
scelerisque pretium maius accepi scelus
(Phoe. 269),

Iokasta do Polyneikesa:

petendo patriam perdis? ut fiat tua,
vis esse nullam? (Phoen. 558—559),

Piastunka usiłuje odwieść Fedrę od myśli samobójstwa:

dignam ob hoc vita reor
quod esse temet autumas dignam nece
(Phae. 256—257),

Agamemnon w rozmowie z Kassandrą:

AGAM. Nullum est periclum tibimet. CASS. At magnum tibi.
AGAM. Victor timere quid potest? CASS. Quod non timet.
(Ag. 798—799),

Elektra w rozmowie z Egistusem:

EL. Concede mortem. AEG. Si recusares darem.
rudis est tyrannus morte qui poenam exigit.
(Ag. 994—995),

Atreus o bracie:

novi ego ingenium viri
indocile: flecti non potest — frangi potest.
(Thy. 199—200),

o posłuszeństwie poddanych:

quod nolunt velint
(Thy. 212),

Zwiastun donosi o zamordowaniu dzieci brata przez Atreusa:

Sceleris hunc finem putas?
gradus est. (Thy. 745—746),

Thyestes, po zjedzeniu ciała swych dzieci, spostrzegłszy ich głowy, na okrutne zapytanie Atreusa:

gnatos agnoscis tuos?

odpowiada:

agnosco fratrem. (Thy. 1005—1006).

Wszędzie tutaj cyzelatorską finezję myśli podkreślają barwy stylowo językowe, a nieraz zaostrzają ją jeszcze efektowne lakonizmy, lub olśniewające zaskoczenia, co ma nieraz decydujące znaczenie w błyskawicznych, by tak powiedzieć, zdjęciach nastrojów i uczuć.

4.

Seneka rozporządza bowiem olbrzymim repertuarem środków artystycznych, które mają zasadnicze znaczenie w budowie jego wysłowienia — nie tyle jako elementy zdobnicze, ile przede wszystkim jako znakomite sposoby formułowania i podawania myśli.

Chodzi tu zwłaszcza o t. z. figury retoryczne[1], czyli osobliwe ujęcia procesów intelektualnych i uczuciowych, stosowane zarówno w celu wycyzelowania zasadniczych szczegółów, ich zabarwień czy odcieni, jak i dla spotęgowania zamierzonych oddziaływań na czytelnika czy słuchacza. Na ogół podkreślić jednak z naciskiem należy, że jakkolwiek te ujęcia są przeważnie odrębne od wyrażeń potocznego języka, to jednak nie są mu one bynajmniej obce[2], bo są one w istocie swej tylko wyrazem naturalnej i powszechnej dążności mowy ludzkiej do

[1] Ścisłe odróżnienie »tropów« od »figur« nie jest ani możliwe ani celowe. Wystarczy powołać się na Kwintyliana: »*Nihil refert, quomodo appelletur utrumlibet eorum, si, quid orationi prosit, apparet. Nec mutatur vocabulis vis rerum. Et sicut homines, si aliud acceperunt, quam quod habuerunt nomen, iidem sunt tamen: ita haec, de quibus loquimur, sive tropi, sive figurae dicuntur, idem efficiunt*« (I. O. IX. 1, 7—8). Por. Przychocki, *De Greg. Naz. ep.* 73—74 (318—319).

[2] Przychocki, *De Greg. Naz. ep.* 95 (340).

zastąpienia pospolitych, spowszedniałych słów i zwrotów codziennych — startych już, że tak powiem, w użyciu — przez wyrażenia i twory nowe, świeże w swej sile i wyrazistości. Tak n. p. niektóre narody romańskie dawno zastąpiły (zapewne za wzorem wulgarnej łaciny) wyraz »głowa« (*caput*) przez wyrażenie obrazowe »czerep« (*testa*), a nawet tak szczera w swej świętej prostocie Modlitwa Pańska wyraża się obrazową przenośnią: »chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj«[1]. Ten sam proces, zauważony w długowiecznym życiu języka, daje się obserwować także w twórczości poszczególnego autora i dlatego figury retoryczne są szczególnie cennym dla nas wskaźnikiem dla oceny charakterystycznych skłonności psychicznych i stylowych oraz dla zrozumienia zamiłowań artystyczno konstrukcyjnych danego pisarza[2]. Pamiętać zaś przy tym należy, że dla ludzi klasycznego antyku słowa poszczególne i ich układy mają, zdaje się, dużo więcej świeżości i wartości, dźwięku i barwy, niż dla nas, jako że już o 2000 lat dłużej mówimy, niż oni[3], by już pominąć fakt, że kult żywego słowa stoi u nich, jako u południowców o całe niebo wyżej, niż u nas.

Figury retoryczne w tragediach Seneki są tymi środkami artystycznymi, które przede wszystkim i najłatwiej w oczy wpadają. O ile zaś chodzi o stosunek do tragedii greckiej, to naogół stwierdzić należy, że użycie figur retorycznych w tragediach Seneki jest dużo intenzywniejsze niż w sztukach greckich[4]. Zbadano je też już i zrejestrowano tak dokładnie[5], że wystarczy tu omówić tylko najważniejsze i najcharakterystyczniejsze objawy tego typu wysłowienia.

Otóż ciekawą jest statystyka, zestawiona przez Cantera (176—179): Wynika z niej — przy zachowaniu wszelkich ostrożności, nieodzownych przy tego rodzaju cyfrowych zestawieniach —

---

1 Dornseiff, 70.

2 Maykowska, Klas. teoria, 37—38: »Tworząc więc nowe formy wysłowieniowe, jakiemi są tropy i figury, znajduje w nich stylista, z jednej strony, właściwy i własny wyraz dla swego indywidualnego stosunku do przedmiotów i wydarzeń, zdobywa, z drugiej strony, możność harmonizowania niejako zasadniczego wątku treściowego i wydobywania z niego przeróżnych efektów artystycznych«. Por. 36—40.

3 Dornseiff, 102.

4 Smith, 50.

5 Smith 50—105; Canter, 99—179; Stachel, 17—27, Gaheis.

że najczęstszą figurą w tragediach Seneki jest przenośnia, gdyż pojawia się przeciętnie co 7 wierszy, a zaraz potem idzie *metonymia* (co 12 w.) i *synekdoche* (co 15 w.). Dość często występuje *anafora* (co 33 w.), dalej efekty dźwiękowe, objęte mianem, *paronomasia* (co 40 w.) i *asyndeton* (co 51 w.), a następną grupę, mniej więcej jednakowo częstych figur stanowią: pytanie retoryczne (co 65 w.), antyteza (co 71 w.) i apostrofa wzgl. wykrzyk (co 74 w.), podczas gdy do najrzadszych stosunkowo figur należą: *polysyndeton* (co 188 w.), *klimax* (co 231 w.), ironia (co 353 w.) i — co chyba najdziwniejsze — *hyperbole* (przesada), występująca zaledwie raz na 431 wierszy. Następnie obliczono (Canter, m. p.), że wszystkich figur retorycznych w 10,675 wierszach (dziewięciu tragedyj Seneki, bez »Oktawii«) jest aż 6255, z czego wynika, że już co drugi wiersz posiada jakąś wyraźną barwę stylowo zdobniczą.

Donioślejszą od zdobnictwa sprawą jest jednak znaczenie i wartość ekspresyjna figur poszczególnych: I tak — zgodnie zresztą z powyższą statystyką i normalnym stanem rzeczy w dykcji stylizowanej [1] — najważniejszym składnikiem wysłowienia poetyckiego Seneki jest (użyta w tragediach 1600 razy) przenośnia (metafora), uważana przez takiego Arystotelesa za »symbol talentu« w wysłowieniu, *εὐφυΐας τέ ⟨τι⟩ σημεῖον:* Wzbogacając bowiem samą mowę przez wprowadzanie do danej sfery pojęć nowych określeń z innego zakresu, podnosi przez to żywość, barwność i wyrazistość obrazu — niemożliwą do osiągnięcia innym sposobem. Przenośnia zresztą tym silniej i łatwiej przemawia do czytelnika czy słuchacza, że ona to przede wszystkim należy do figur odruchowo tworzonych: »*ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur*« (Quint. I. O. VIII. 6. 4.) i to już w najzwyklejszej, potocznej mowie (p. wyżej Cicero, w uw. 1), która w zakresie sto-

---

[1] Aristot. *Poet.* 22, 1459^a, 4—10: *ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τέ ⟨τι⟩ σημεῖόν ἐστι.* Cicero, *Or.* 24, 81.: »*tralatione... qua frequentissime sermo omnis utitur non modo urbanorum, sed etiam rusticorum, si quidem est eorum 'gemmare vitis', 'sitire agros', 'laetas esse segetes', 'luxuriosa frumenta'*«. Kwint. I. O. VIII. 6. 4.: »*...qui (tropus) cum frequentissimus est, tum longe pulcherrimus est, translatione dico*«.

sunków psychicznych stanowi według Jean'a Paul'a [1] po prostu »słownik wyblakłych metafor«. Te zaś, których używa Seneka, szczególnie są efektowne i stają się w jego tragediach nader ważnym środkiem artystycznym w kreśleniu stanów uczuciowych i nastrojowych, zwłaszcza o ile chodzi o silne emocje i namiętności. Bo »właściwa sposobność użycia tej figury nadarza się wtedy, gdy namiętności pędzą niby potok górski i jakby z konieczności porywają za sobą obfitość przenośni« [2]. Oto szereg najwięcej charakterystycznych przykładów spośród ok. 1600 metafor, zebranych przez Cantera:

»Splątane jak węzły słowa wyroczni« *nodosa sortis verba*, Oed. 101), »lasy poruszyły głowami« (*movere silvae capita*, Tro. 173), »gniew dobytego miecza« (*stricti ensis ira*, Herc. f. 405), »gniew już nie daje się kierować wędzidłem« (*regi frenis nequit ira*, Tro. 279), »gniew daje hasło bojowe« (*ira cecinit bellum* Thy. 553), »płomień [namiętności] przepala szpik kości i serce« (*flammae medullas et cor exurunt*, Ag. 132), »krew zapaliła się płomiennymi pochodniami [pragnienia]« *sanguis igneis exarsit facibus*, Thy. 171), »oczy zieją ogniem« (*flammam vomunt oculi*, Phae. 1040, por. *erumpit oculis ignis*, Phae. 364), «ślepy jest ogień [namiętności], przez gniew podjudzanej« (*caecus est ignis stimulatus ira*, Med. 591), »krew ścięta zimnym lodem [strachu]« (*vinctus frigido sanguis gelu*, Tro. 624), »towarzyszka dobrobytu, żądza« (*fortunae comes, libido*, Phae. 206), »szał, sługa boleści (*hoc [ministro] noster utatur dolor*, Herc. f. 99), »waha się niepewna fala [uczucia]« (*incerta dubitat unda*, Ag. 140), »na wątłej więzi trzyma się dusza« (*anima vinculo pendet levi*, Tro. 952), »wartkim biegiem pędzi życie« *properat cursu vita citato*, Herc. f. 178), »bóg miesza nasze sprawy, szybkim wirem miotane« (*res deus nostras celeri citatas turbine versat*, Thy. 622), długiej nauczyć się nocy [umrzeć]« (*longam discere noctem*, Herc. f. 1006), »czas nas pożera, zachłanny« (*tempus nos avidum devorat*, Tro. 400), »nieszczęśliwych wzywa śmierć wyzwalająca, jako przystań, swym wiecznym snem spokojna« (*miseros libera mors vocat, portus aeterna placidus quiete*, Ag. 592).

[1] *Vorschule der Ästhetik*, par. 50, według Dornseiff'a, 45.

[2] ...ὁ τῆς χρείας δὲ καιρός· ἔνθα τὰ πάθη χειμάρρου δίκην ἐλαύνεται, καὶ τὴν πολυπλήθειαν αὐτῶν ὡς ἀναγκαίαν ἐνταῦθα συνεφέλκεται (Π. ὕψους. XXXII. 197r Vahlen).

Metafora jest właściwie skróconym porównaniem[1], przez ten skrót właśnie zyskującym na sile, na doraźnym efekcie — i chęcią wyzyskania tego właśnie efektu tłumaczy się fakt, że Seneka stosunkowo rzadziej (w zestawieniu zwłaszcza z metaforą)[2] używa właściwego porównania, jakkolwiek i tej figury spotykamy w jego tragediach dość liczne i znakomite przykłady. Porównania senekowskie wzięte są przeważnie z natury, nieżyjącej i żyjącej (jak morze, wiatr, ogień, słońce, chmury, rzeki, śnieg, zwierzęta i t. d.) i składają się najczęściej z jednego tylko członu, n. p.:

Namiętność, przenikająca nieszczęsną Fedrę, porównana z ogniem, trawiącym belki domu:

visceribus ignis mersus et venas latens
ut agilis altas flamma percurrit trabes
(Phae. 643—644);

szał, który porwał Herkulesa, nie uspokoił się nawet wtedy, gdy już sen zmorzył bohatera, podobnie jak fala wzburzona, nadyma się jeszcze, nawet gdy już wiatr ustaje:

sed ut ingenti vexata noto
servat longos unda tumultus
et iam vento cessante tumet
(Herc. f. 1090—1092);

dziwny niepokój, ogarniający Thyestesa i wstrzymujący instynktownie jego kroki, porównany jest z łodzią, którą fala odrzuca z powrotem, przeciw żaglowi i wiosłu:

sic concitatam remige et velo ratem
aestus resistens remigi et velo refert
(Thy. 438—439);

Medea, porwana niepoczytalnym gniewem, biega jak tygrysica, której zabrano szczenięta:

huc fert pedes et illuc,
ut tigris orba natis
cursu furente lustrat
Gangeticum nemus
(Med. 862—865);

---

[1] Ἔστι δὲ καὶ εἰκὼν μεταφορά· διαφέρει γὰρ μικρόν· (Aristot. *Rhet.* 3, 4, 1.); »*In totum autem metaphora brevior est similitudo*« (Quint. I. O. VIII. 6. 8.).

[2] Canter, 100, 177.

uroda Polyxeny, idącej na śmierć, »*extremus decor*«, przypomina miękką łagodność słońca, chylącego się już ku zachodowi gdy stają się widoczne gwiazdy i noc nadchodzi:

ut esse Phoebi dulcius lumen solet
iamiam cadentis, astra cum repetunt vices
premiturque dubius nocte vicina dies
(Tro. 1140—1142).

Nierzadko jednak składają się z dwóch lub więcej członów, n. p.:

Wysoka władza narażona jest na ciosy losu, tak jak wyniosłe góry na ataki wichru i skała nadbrzeżna na uderzenia fali:

ut alta ventos semper excipiunt iuga
rupemque saxis vasta dirimentem freta
quamvis quieti verberat fluctus maris,
imperia sic excelsa Fortunae obiacent
(Oed. 8—12),

duch, opuszczający ciało człowieka, rozpływa się w nicość, jak dym nad ogniem, przez chwilę tylko widoczny, lub jak obłok, rozpędzony wichrem:

ut calidis fumus ab ignibus
vanescit, spatium per breve sordidus,
ut nubes, gravidas quas modo vidimus,
arctoi Boreae dissicit impetus
(Tro. 392—395),

Iokasta pędzi, jak szalona, by rozdzielić walczące szyki, podobna do strzały partyjskiej, do łodzi, porwanej wichurą, lub do gwiazdy spadającej:

vadit furenti similis aut etiam furit.
sagitta qualis Parthica velox manu
excussa fertur, qualis insano ratis
premente vento rapitur aut qualis cadit
delapsa caelo stella, cum stringens polum
rectam citatis ignibus rumpit viam
(Phoe. 427—432).

Dość często wreszcie występują w formie całych pieczołowicie przemyślanych obrazów, nieraz wspaniale rozbudowanych, a zawsze niemal zachwycających świeżością swych żywych barw:

Oto mały Astyanax, idący na śmierć w postawie godnej swego wielkiego ojca, porównany ze szczenięciem drapieżnego

zwierza, które, choć jeszcze słabe, jednak już grozi kłami i nie poddaje się:

qualis ingentis ferae
parvus tenerque fetus et nondum potens
saevire dente — iam tamen tollit minas
morsusque inanes temptat atque animis tumet:
sic ille dextra prensus hostili puer
ferox superbit (Tro. 1093–1098).

Atreus, zaledwie umiejący wstrzymać swą zapalczywość na widok zbliżającego się brata, przypomina Senece widok zajadłego myśliwskiego psa, trzymanego na smyczy, w chwili, gdy już dostrzegł zwierzynę:

sic, cum feras vestigat et longo sagax
loro tenetur Umber ac presso vias
scrutatur ore, dum procul lento suem
odore sentit, paret et tacito locum
rostro pererrat; praeda cum propior fuit,
cervice tota pugnat et gemitu vocat
dominum morantem seque retinenti eripit
(Thy. 497—503);

tenże sam Atreus, mordujący dzieci brata, porównany jest ze zgłodniałym tygrysem, który, wpadłszy w trzodę bydła, sam w pierwszej chwili nie wie, gdzie naprzód kłami uderzyć, czy też z lwem, nasyconym już, a jeszcze srożącym się wśród bezsilnych ofiar:

ieiuna silvis qualis in Gangeticis
inter iuvencos tigris erravit duos
utriusque praedae cupida quo primum ferat
incerta morsus (flectit hoc rictus suos,
illo reflectit et famem dubiam tenet),
sic dirus Atreus capiat devota impiae
speculatur irae: quem prius mactet sibi
dubitat, secunda deinde quem caede immolet.
. . . .
silva iubatus qualis Armenia leo
in caede multa victor armento incubat
(cruore rictus madidus et pulsa fame
non ponit iras: hinc et hinc tauros premens
vitulis minatur dente iam lasso piger),
non aliter Atreus saevit atque ira tumet,
ferrumque gemina caede perfusum tenens,

oblitus in quem fureret, infesta manu
exegit ultra corpus —
(Thy. 707—714, 732—740);

Medea, w krótkiej chwili wahania się przed zabójstwem swych dzieci, sama porównywa walkę dwu przeciwnych i zmiennych uczuć, targających jej sercem, gniewu i miłości macierzyńskiej, z przewalaniem się rozhukanych fal morza:

ut saeva rapidi bella cum venti gerunt
utrimque fluctus maria discordes agunt
dubiumque fervet pelagus, haut aliter meum
cor fluctuatur. ira pietatem fugat
iramque pietas (Med. 940—944);

Zwraca uwagę wreszcie szereg porównań w opisie duchów, zjawiających się z podziemia, w czasie nekromancji Teirezjasza:

intrepidus parens
audaxque damno convocat Ditis feri
exangue vulgus. ilico ut nebulae leves
volitant et auras libero caelo trahunt.
non tot caducas educat frondes Eryx
nec vere flores Hybla tot medio creat,
cum examen arto nectitur densum globo,
fluctusque non tot frangit Ionium mare,
nec tanta gelidi Strymonis fugiens minas
permutat hiemes ales et caelum secans
tepente Nilo pensat Arctoas nives
quot ille populos vatis eduxit sonus
(Oed. 596—607).

Nie trudno zauważyć widoczną tu chęć naśladowania i przewyższenia Wergiliuszowego opisu dusz, cisnących się do przewozu przez Acheron w VI księdze Eneidy (305—316), gdzie mamy porównania (homeryckie zresztą) z liśćmi drzew i tłumem ptaków przelotnych; niewątpliwie i we wszystkich innych metaforach i porównaniach dałyby się wykryć reminiscencje ze znanych Senece autorów, ale nie o »wpływologię« tutaj chodzi, wobec zupełnej zresztą niemożliwości stwierdzenia w tych wypadkach absolutnego prawa własności[1]. Wystarczy tu może obserwacja, że porównań jest u Seneki wogóle dużo więcej, niż w greckiej tragedii, przez co wzmacnia się również element epicki jego dramatów[2] (szczególnie w opisach, p. niżej) i że jakkolwiek na ogół

---

[1] Dornseiff, 54—55. [2] Specka, 40, 16).

materiał obrazów senekowskich bardzo przypomina repertuar Homera i jego naśladowców[1], to jednak wielki jest zakres metafor zupełnie nowych, przez Senekę nieraz wcale szczęśliwie stworzonych, lub przejętych wprawdzie skądinąd, ale całkiem oryginalnie w myśl własnych tendencyj artystycznych, najczęściej dla wzmocnienia efektu przestylizowanych[2]. Na szczególniejszą uwagę zasługuje fakt, że przeważna ilość porównań wzięta jest ze świata morskiego, czyli z tego zakresu, który nie tylko w tragedii greckiej, n. p. u Ajschylosa[3], ale i u Rzymian od dawna, zwłaszcza u tragików epoki republikańskiej szczególnym cieszy się umiłowaniem[4]. Ważną wreszcie jest rzeczą, że Seneka w swych metaforach i porównaniach — polegających w gruncie rzeczy na obrazowym ujęciu przedstawianych pojęć i procesów psychicznych, dał wyraźny dowód swych zamiłowań do obserwacji przyrody i wielkich zdolności do wybitnie malarskiego spojrzenia.

Oczywiście nie wszystkie jego przenośnie i porównania są całkowicie udane[5] — tak n. p. nie każdemu spodoba się przytoczony wyżej (str. 29) szereg porównań Iokasty, a Deianira, porównując zanik swej urody z więdnącymi na zimę liśćmi drzew, niepotrzebnie może rozpoczyna od opisu rozkwitającej wiosny, wprowadzając w ten sposób dwa wręcz kontrastowe obrazy (Herc. Oet. 380 i n.)[6] — ale są to znikająco nieliczne przykłady i na ogół stwierdzić można, że Senece nigdy nie trafiają się w tym zakresie tak rażące błędy, jak n. p. niektóre zagmatwane plątaniny obrazów u Pindara[7] czy Ajschylosa[8]. U naszego tragika

---

[1] Stachel, 23. [2] Gaheis, 57—60.

[3] Sinko, 73.

[4] Przychocki, Char. Trag., rz. tr. ep. rep. 234; Morawski, Hist. Lit. Rz. za Rzeczyposp. 91.

[5] Herrmann, 542, por. Canter, 100, 4), 6).

[6] Smith, 21. Jest to może jednak usterka, wynikająca z niewykończenia sztuki (Przychocki, Char. trag. rz. ep. ces., Spraw. 9), pierwszy rzut porównania, zanim Seneka zdecydował się na wybór jednego lub drugiego obrazu.

[7] »*Bilderknäuel*«, Dornseiff, 67—68.

[8] »*Imaginum confusio*«, Kumaniecki, 15, 87, 113. Objaw, potępiany już przez autora dziełka π. ὕψους na przytoczonym przykładzie z »Oreithyi«: *οὐ τραγικὰ ἔτι ταῦτα, ἀλλὰ παρατράγῳδα... τεθόλωται γὰρ τῇ φράσει καὶ τεθορύβηται ταῖς φαντασίαις μᾶλλον ἢ δεδείνωται* (III, 180ʳ, por. XV, 188ᵛ, Vahlen).

panuje wszędzie wybitna akribia artystyczna, czyli jasne, konsekwentne i logiczne zestawianie szczegółów wybranego i precyzyjnie przemyślanego oraz — co chyba najważniejsze — przez twórczą fantazję poety istotnie widzianego obrazu.

Drugi, równie silnie reprezentowany dział tejże grupy, szczególnie przez Senekę ulubionych wyrażeń figurowych, stanowią formacje symboliczne (*metonymia*, *synekdoche*), w których dla urozmaicenia języka używa się pewnej części lub pewnego szczegółu charakterystycznego dla oznaczenia całości pojęcia. Również i te figury są częste w życiu codziennym (»dusze« zamiast »mieszkańców«, »ognisko domowe« zamiast »domu«, »strzecha« zamiast »chaty«), ale sposób i zakres ich używania przez danego poetę pozwala nam zdobyć dalsze szczegóły, charakteryzujące jego indywidualny sposób stylistycznego myślenia. Otóż Seneka, używając w swych tragediach ok. 800 razy *metonymii* i *synekdochy*[1], stosuje w nich nie tylko pewien typ, ustalony przez jego poprzedników, zwłaszcza przez poetów augustowskich (n. p. *aether* zamiast *caelum, axis* zam. *currus*, *carina* zam. *navis*, *plectrum* zam. *lyra*, *tectum* zam *domus*, *arma*, *gladius* zam. *bellum*, *colus* zam. *fata*, *fata* zam. *mors*, *acies* zam. *oculi*, *arces* zam. *regnum* i t. p.), ale również stwarza nową frazeologię przez oryginalne stosowanie przejętych elementów, przez pewne zmiany w ich znaczeniu, lub przez stwarzanie całkiem nowych w tym dziale wyrażeń (n. p. *ictus* jako topór, Oed. 349; *stabula* jako konie, Ag. 845; *sceptra* jako król, Herc. f. 502, Oed. 691 i i.; *laurus* jako wyrocznia, Oed. 16; *colus* jako wełna, Herc. Oet. 668 i t. p.)[2].

Do tych symbolicznych formacyj należą także alegorie, jak n. p. w wizji Kassandry, (Ag. 726 i n.), gdzie lew oznacza króla, lwica Klytemestrę i t. p. oraz personifikacje[3], jak w Herkulesie Szalonym i Edypie, gdzie postaci alegoryczne, znanym zresztą skądinąd sposobem, otrzymują przeważnie pojedyncze rysy charakterystyczne, n. p.: *segnis Sopor, Pudorque serus conscios vultus tegit, frendens Dolor aterque Luctus sequitur et Morbus tremens et cincta ferro Bella; in extremo abdita iners Senectus adiuvat baculo gradum, suumque lambens sangui-*

[1] Canter, 177.

[2] Gaheis, 60—62; Canter, 122—134 por. 106, 3).

[3] O personifikacji wogóle p. Dornseiff, 53—54.

nem I m p i e t a s *ferox et in se semper armatus* F u r o r (Herc. f. 96 i n., 690 i n.)[1], *L u c t u s e v e l l e n s comam, aegreque lassum sustinens M o r b u s caput, gravis S e n e c t u s sibimet* (Oed. 592 i n., por. Oed. 652 i n., 1059 i n.).

Te drobne ale pełne wyrazu rysy charakterystyczne, zwracające uwagę swoją trafnością, wskazują na wielkie zdolności Seneki do kojarzenia w swych ujęciach stylowych abstrakcyjnej symbolistyki z konkretną obrazowością, do której, jak to już wyżej (str. 32) widzieliśmy, skłania go wybitne zamiłowanie do formacyj malarskich.

Jeśli omówione ostatnio figury (*metonymia* i *synekdoche)* przemawiały raczej do wyobraźni, do intelektu, to najczęstszą[2] figurą w zakresie uczuciowym jest *anafora* wraz z jej różnorodnymi odmianami (*anadiplosis*, *epanalepsis*, *epifora*, *anastrofe* i t. d.). Figura ta — C a n t e r zebrał 344 przykładów — stanowiąca bardzo charakterystyczną cechę senekowskiego stylu tragicznego, polega na artystycznie uzasadnionym, dwu, lub kilkakrotnym powtórzeniu z naciskiem (*»acriter et instanter«)* tego samego słowa czy elementu składniowego na początku zdania, co powoduje energiczne wzmocnienie wywoływanego n a s t r o j u czy w r a ż e n i a. Tak n. p. nastrój głębokiej radości po zawarciu nareszcie zgody między zwalczającymi się braćmi znamionuje pieśń chórowa:

I a m minae saevi cecidere ferri,
i a m silet murmur grave classicorum,
i a m tacet stridor litui strepentis:
alta pax urbi revocata laetae est
(Thy. 573—576),

tragicznie raduje się, nasycona zemstą, Kassandra, idąca na śmierć:

i a m, i a m i u v a t vixisse post Toiam, i u v a t
(Ag. 1011),

Andromacha b ł a g a Ulixesa, nalegając zaklęciami:

Ad genua accido
supplex, Ulixe, quamque nullius pedes
novere dextram pedibus admoveo tuis...

---

[1] W personifikacjach tych widzi C e s a r e o (12) »tradycję poetycką« od czasów Wergilego (*Aen.* VI, 273 i n.), widoczną także rzekomo u Stacjusza (*Silv.* II. 7. 131).

[2] C a n t e r, 179.

sic te revisat coniugis sanctae torus,
annosque, dum te recipit, extendat suos
Laerta; sic te iuvenis excipiat tuus
(Tro. 691—700),

Hekuba, oddana w niewolę Ulixesowi, lamentuje:

ad Ulixen vocor:
nunc victa, nunc captiva, nunc cunctis mihi
obsessa videor cladibus — domini pudet,
non servitutis (Tro. 987—990),

Fedra, świadoma swej winy, odbiera sobie życie ze słowami:

o mors amoris una sedamen mali,
o mors pudoris maximum laesi decus,
confugimus ad te: pande placatos sinus
(Phae. 1188—1190).

Szczególnie efektowne i pełne emfazy są anafory negacji, n. p. w podniosłej modlitwie Herculesa:

Ipse concipiam preces
Iove meque dignas.
alta pax gentes alat;
ferrum omne teneat ruris innocui labor
ensesque lateant, nulla tempestas fretum
violenta turbet, nullus irato Iove
exiliat ignis, nullus hiberna nive
nutritus agros amnis eversos trahat.
venena cessent, nulla nocituro gravis
suco tumescat herba (Herc. f. 926—936),

Piastunka usiłuje powstrzymać Klitemestrę od zbrodniczego planu:

Regina, frena temet et siste impetus
et quanta temptes cogita:
quem non Achilles ense violavit fero,
quamvis procacem torvus armasset manum,
non melior Aiax morte decreta furens,
non sola Danais Hector et bello mora,
non tela Paridis certa, non Memnon niger,
non Xanthus armis corpora immixta aggerens
fluctusque Simois caede purpureos agens,
non nivea proles Cycnus aequorei dei,
non bellicoso Thressa cum Rheso phalanx,
non picta pharetra et securigera manu
peltata Amazon? hunc domi reducem paras
mactare et aras caede maculare impia?
(Ag. 203—219).

Silną emocję znamionują zastosowane w anaforze c z a s o w n i k i, zwłaszcza w trybie rozkazującym, n. p.:

> P e r g e ira, p e r g e et magna meditantem opprime
> (Herc. f. 75),
> implevit omne litus irati sonus:
> i t e, i t e inertes, manibus meis debitos
> auferte honores (Tro. 190—192),
> audimur! e s t, e s t sonitus Herculei gradus
> (Herc. f. 523, por. Herc. Oet. 1130);

Thyestes wobec okropnej zbrodni brata:

> Hoc foedus? haec est gratia, haec fratris fides?...
> Clausa litoribus vagis
> a u d i t e maria, vos quoque a u d i t e hoc scelus,
> quocumque, di, fugistis. a u d i t e inferi,
> a u d i t e terrae (Thy. 1024, 1068—1071).

Anafora zatem — której Seneka najczęściej spośród łacińskich pisarzy używa [1], — podkreśla emfatycznie i potęguje w jego tragediach znakomicie wezbrane uczucia, ale w rytmie na ogół poważnym, spokojnym i uroczystym [2].

Natomiast gwałtowny pęd namiętności i podniecenia maluje Seneka najchętniej przez t. z. *asyndeta* (*genus vehementissimum*, Auct. ad Her. 4, 30, 41), t. j. przez wyrzucane szybko, bez żadnych połączeń, słowa i zdania. Znów tutaj artyzm »retoryczny« figury jest tylko stylizowanym odpowiednikiem naturalnego, odruchowego zjawiska, polegającego na tym, że człowiek w porywie namiętności nie panuje już nad huraganem myśli i lawiną słów [3], rwących niejako swobodnym, nieokiełzanym pędem, bez żadnych więzów składniowych [4].

---

[1] C a n t e r, 156. Figura to używana zresztą już przez S t a r e g o K a t o n a (T i l l, 25—28) i t r a g e d i i s t a r o r z y m s k i e j nie obca, a z pewnością dużo częściej tam występująca, niż to, siłą rzeczy, dziś wykazać mogą fragmenty, n. p. E n n. 26: *I n c e d u n t i n c e d u n t: a d s u n t a d s u n t, me med expetunt;* 48: *A d e s t a d e s t fax obvoluta sanguine atque incendio;* por. 220—221, 307; Inc. Inc. 61—62: *v i d i te, Ulixes, saxo sternentem Hectora, V i d i tegentem clipeo classem Doricam;* 125—126: *E r r a s e r r a s: nam exultantem te et praefidentem tibi Repriment validae legum habenae.*

[2] Por. K u m a n i e c k i, 70, 72.

[3] Por. K u m a n i e c k i, 72, 76.

[4] Por. Anon. π. ὕψους (XIX. 1. 192^{v}, Roberts):]πλοκα ἐκπίπτει καὶ οἱονεὶ προχεῖται τὰ λεγόμενα, ὀλίγον δεῖν φθάνοντα καὶ αὐτὸν τὸν λέγοντα.

Oto rozgoryczony, zawzięty na siebie samego Edyp, z okropną ironią i niepohamowaną zapalczywością podjudza jeszcze poważnionych synów:

ferte arma, facibus petite penetrales deos
frugemque flamma metite natalis soli,
miscete cuncta, rapite in exitium omnia,
disicite passim moenia, in planum date,
templis deos obruite, maculatos lares
conflate, ab imo tota considat domus;
urbs concremetur — primus a thalamis meis
incipiat ignis (Phoen. 340—347);

Oto opis szarpanej zazdrością Dejaniry:

stetit furenti similis ac torvum intuens
Herculea coniunx...
tum per Herculeos lares
attonita fertur; tota vix satis est domus:
incurrit, errat, sistit, in voltus dolor
processit omnis, pectori paene intimo
nihil est relictum; fletus insequitur minas...
nunc inardescunt genae,
pallor ruborem pellit ac formas dolor
errat per omnes: queritur implorat gemit
(Herc. Oet. 240—253);

zawzięty Kreon wypędza Medeę:

egredere, purga regna, letales simul
tecum aufer herbas, libera cives metu,
alia sedens tellure sollicita deos —
(Med. 269—271),

a szaloną z bólu i gniewu tak opisuje Piastunka:

...recursat huc et huc motu effero,
furoris ore signa lymphati gerens.
flammata facies spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.
quo pondus animi vergat, ubi ponat minas,
haeret: minatur aestuat queritur gemit.
ubi se iste fluctus franget? exundat furor.
non facile secum versat aut medium scelus;
se vincet: irae novimus veteris notas.
magnum aliquid instat, efferum immane impium:
vultum furoris cerno. di fallant metum!
(Med. 385—396).

Wśród dwustu przeszło (218) przykładów, zebranych przez Cantera, bardzo często spotyka się asyndeta, których efekt wzmacniają jeszcze skupienia synonimów, wzgl. wyrazów o podobnym nastrojowo znaczeniu (συναθροισμός), niejednokrotnie ujęte w charakterystyczne grupy trzyczłonowe, typu takiego, jak

rzeczowniki:

tela flammae vulnera
instant (Phoen. 285—286),
pestis exitium lues
utriusque populi (Tro. 892—893),
tibi patria cessit, tibi pater frater pudor
(Med. 489);

przymiotniki:

turbam malorum, arcana secreta abdita
(Med. 678—679),
ego castam manum
nefandus incestificus exsecrabilis
attrecto? (Phoen. 222—223),
facinus ignotum efferum
inusitatum effare (Phoen. 264—265);

czasowniki:

maeret illacrimat gem t
(Tro. 615),
detestor omnis, horreo fugio exsecror
(Phae. 566),
Tuta est, perire quae potest debet cupit
(Tro. 574),
quaeritur implorat gemit
(Herc. Oet. 253);

czasem całe zdania, nieraz z anaforycznym wstępem:

non tela sunt, non arma, non ignis minax
(Herc. Oet. 479),
saeculi crimen vagor, odium deorum, iuris exitium sacri
(Oed. 875—876).

Podkreślić należy — bo w użyciu tej figury szczególnie wyraźnie zarysowuje się zależność Seneki od stylu starorzymkiej tragedii — że tego rodzaju asyndetyczne skupianie wyrażeń pokrewnych w triady (τρίκωλα), zwykle w końcowych partiach wiersza, należy do metod stylowych, w starorzymskich tragediach szczególnie chętnie używanych, n. p.:

ibi quid agat secum, cogitat pensat putat
(Enn. 297, por. 378, 86—88),

corpusque meum tali
maerore errore macore senet
(Pacuv. 275),
iram infrenes, obstes animis, reprimas confidentiam
(Acc. 15),
gaudent currunt celebrant, herbam conferunt donant tenent
(Acc. 443),
quae in vita usurpant homines, cogitant curant vident
(Acc. Praet. 29, por. 105—106, 437, 592, 593, 614—615)
Hecuba hoc dolet pudet piget
(Inc. Inc. 21, por. 74)[1]

W rozmachu swym Seneka często wychodzi poza liczbę trzech członów i wprowadza ich 4, 5 i nawet więcej, n. p.:

avidis cruoris imperi armorum doli
(Phoen. 296),
periere mores ius decus pietas fides
(Ag. 112),
cuncta iam amisi bona
mentem arma famam coniugem gnatos manus
etiam furorem (Herc. f. 1259—1261).

I w tego rodzaju wieloczłonowych, asyndetycznych skupieniach wyrazów lubuje się starorzymska tragedia, n. p.:

Quidquid est hoc, omnia animat format alit auget creat
Sepelit recipit in sese omnia. omniumque idem est pater
(Pacuv. 91—92),
...armamentum stridor, flictus navium,
Strepitus fremitus clamor, tonitruum et rudentum sibilus
(Pacuv. 335—336, por. 332—333, 414—416),
Persuasit maeror anxitudo error dolor
(Acc. 349),
Exul inter hostis, exspes expers desertus vagus
(Acc. 415),
Desertum abiectum afflictum exanimem expectorant
(Acc. 595),

---

[1] Co do τρίκωλον wogóle p. Norden, Knp. I, 289—290; por. Leo, Lit. 402; Herrmann, 537—538. U Seneki: Stachel, 19—21. Triady Seneki ze starorzymską tragedią zestawił Morawski, *Ampullae*, 16, 1), podając kilka przykładów z tej tragedii i z »*Herkulesa Etejskiego*« Seneki. Twierdzenie Morawskiego jednak (17, uw.), że »u Seneki poza Herkulesem Etejskim« brak tego rodzaju przykładów, prócz jednego tylko okazu w »*Agamemnonie*« (47: *dolus caedes cruor*), polega na oczywistej pomyłce (p. choćby przytoczone wyżej przykłady).

iaceo in tecto umido,
Quod eiulatu questu gemitu fremitibus
Resonando mutum flebilis voces refert
(Acc. 549–551, por. 467, 459, Inc. Inc. 133—137)

Przyznać trzeba, że bije skupiona siła z tego rodzaju bujnych swą barokową niemal obfitością[1] powiedzeń, zwłaszcza że asyndeta są często jeszcze silnie wzmacniane, jak to widzieliśmy wyżej, *anaforą*, względnie pomysłowo stylizowanym stopniowaniem *(climax)*, n. p.:

si novi Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit.
lentum est dabit: dat; hoc quoque est lentum: dedit.
(Herc. f. 642—644),
Tuta est, perire quae potest debet cupit
(Tro. 574).

Asyndeta senekowskie — tak samo zresztą jak i *anafory* — pod tym względem jeszcze zasługują na szczególną uwagę, że napięcie i zabarwienie uczucia w momentach, znaczonych brakiem spójnika, względnie powtórzeniem danego elementu, nadaje się znakomicie do interpretacji deklamatora, a przede wszystkim aktora, operującego umiejętnie wzmocnieniem i przyciszeniem czy zawieszeniem głosu, tudzież odpowiednio dobranymi efektami rytmu i tempa, jak n. p. w tej scenie »Herkulesa Szalonego«, w której ojciec, patrząc na trupy całej rodziny, wymordowanej w szale przez syna, zrozpaczony woła:

Nondum litasti, nate: consumma sacrum.
stat ecce ad aras hostia, expectat manum
cervice prona; praebeo occurro insequor:
macta! (Herc. f. 1039—1042).

W innych wypadkach taka asyndetyczna przerwa uwydatnia raptowny kontrast uczuć, nadający się przede wszystkim do odegrania żywym głosem, jak n. p. w opowieści Andromachy o marzeniu sennym, brutalnie przerwanym przez ponurą rzeczywistość:

oculosque nunc huc pavida, nunc illuc ferens
oblita nati misera quaesivi Hectorem:
fallax per ipsos umbra complexus abit
(Tro. 458–460).

Że te aktorskie (agonistyczne) walory asyndetycznej (i anaforycznej) konstrukcji świadomie były przez Senekę stosowane,

[1] Por. Pliester, 125.

to wnioskować można z nacisku, z jakim o nich mówi doktryna retoryczna, choćby u Arystotelesa: *Οὐ γὰρ ἡ αὐτὴ γραφικὴ [λέξις] καὶ ἀγωνιστική... διὸ καὶ τὰ ὑποκριτικὰ ἀφῃρημένης τῆς ὑποκρίσεως οὐ ποιοῦντα τὸ αὑτῶν ἔργον φαίνεται εὐήθη, οἷον τάτε ἀσύνδετα καὶ τὸ πολλάκις τὸ αὐτὸ εἰπεῖν ἐν τῇ γραφικῇ ὀρθῶς ἀποδοκιμάζεται, ἐν δὲ ἀγωνιστικῇ οὔ, καὶ οἱ ῥήτορες χρῶνται* (*Ῥητ.* III. 12)[1].

Jedną z najskuteczniejszych figur jest w tragediach Seneki **pytanie retoryczne**, którym poeta również podkreśla **emocję** w najrozmaitszych jej rodzajach i stanach. Skala użycia tej figury, występującej w przeszło 170 wypadkach[2], jest bardzo rozległa[3], a to od jednego zapytania aż do całej ich serii w danym momencie i od najprostszego podniesienia tonu rozmowy, zwykłego również i w mowie codziennej, typu »*quid quod*«, n. p.:

> quid quod severas ferre me leges viro
> non patitur animus turpis admissi meror?
> (Ag. 265—266),

aż do kipiącej niejako mnóstwem wybuchających pytań nieokiełzanej namiętności, jak w owej sławnej odpowiedzi Medei na rozkaz opuszczenia Koryntu:

> at quo remittis? Phasin et Colchos petam
> patriumque regnum quaeque fraternus cruor
> perfudit arva? quas peti terras iubes?
> quae maria monstras? Pontici fauces freti
> per quas revexi nobilem regum manum
> adulterum secuta per Symplegadas?
> parvamne Iolcon, Thessala an Tempe petam?
> quascumque aperui tibi vias, clausi mihi —
> quo me remittis? (Med. 450—459).

Pytaniami retorycznymi kreśli Seneka także i inne stany uczucia (przeważnie smutne, ponure, groźne), jak n. p. gwałtowne oburzenie u Hippolita, przerażonego wyznaniem macochy:

> Magne regnator deum,
> tam lentus audis scelera? tam lentus vides?
> et quando saeva fulmen emittes manu,
> si nunc serenum est? (Phae. 671—674),

---

[1] Smith, 88—89.
[2] Canter, 178. Oczywiście ilość **poszczególnych** pytań retorycznych jest o wiele większa i dochodzi do ok. 450. (Canter, 140, 4).
[3] Canter, 140—143, Smith, 51—54.

lub pełen rozpaczliwej goryczy wyrzut, w słowach Thyestesa, w chwili odkrycia strasznej zbrodni brata:

sustines tantum nefas
gestare, Tellus? non ad infernam Styga
tenebrasque mergis rupta et ingenti via
ad chaos inane regna cum rege abripis?
non tota ab imo tecta convellens solo
vertis Mycenas? (Thy. 1006—1011)

Niewątpliwie w niektórych wypadkach widoczna jest przesada w obfitości pytań, sypiących się jak z worka, n. p. w »Herkulesie Etejskim«, gdzie bohater trawiony męką śmiertelną, zwraca się do Jowisza z wyrzutem, obejmującym w 44 wierszach aż 22 pytania retoryczne [1], ale na ogół stwierdzić należy z naciskiem, że Seneka nie przekracza miary, zakreślonej przez faktyczne prawdopodobieństwo i przez istotną skuteczność tej niezmiernie energicznej figury.

Pokrewne do pewnego stopnia z pytaniem retorycznym i niemal równie często używane są figury: *apostrofa* i wykrzyk. Wśród apostrof senekowskich na uwagę zasługuje zwrot do siebie samego, względnie do własnych nastrojów i uczuć, n. p.:

audies verum, Oedipus:
minus eruisti lumina audacter tua,
quam praestitisti (Oed. 178—180),
nunc, nunc vires exprome, dolor
(Tr. 107),
quid stupes, segnis furor?
(Herc. Oet. 434),
quid anime, cessas? quid stupes?
(Herc. Oet. 842).

---

[1] 1234—1238. Podobnie lament Alkmeny nad popiołami syna (Herc. Oet. 1766—1831) zawiera zawodzenie, ujęte w 23 pytania retoryczne. Ta oczywista przesada tłumaczy się zapewne niewykończeniem tragedii (Przychocki, *Char. trag. rz. ep. ces.* Sprawozd. P. A. U. XXXVI (1931), Nr. 8, str. 9; *Bulletin*, 1931, 213) i płynącym stąd nieutemperowaniem efektów retorycznych, tak jak w podobnym ustępie również nieskończonej sztuki »Fenicjanki« (557—585). W innych wypadkach liczne pytania nie są właściwie pytaniami retorycznymi, tylko wyrazem istotnych wątpliwości czy niepewności, wymagających rzeczywiście odpowiedzi, jak n. p. w pieśni chórowej branek trojańskich, dręczonych myślą: »*quae vocat sedes habitanda captas?*« i t. d. (814—860, 11 pytań), lub w słowach Herkulesa, odzyskującego przytomność i powoli zbierającego myśli: »*Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?*« i t. d. (1138—1186, 27 pytań).

Poza tym są to najczęściej inwokacje do bóstw, czy sił przyrody, jak n. p. w słowach Edypa, w chwili gdy dowiaduje się strasznej prawdy:

Dehisce, tellus, tuque tenebrarum potens,
in Tartara ima, rector umbrarum, rape
retro reversas generis ac stirpis vices.
congerite, cives, saxa in infandum caput,
mactate telis (Oed. 868—870),

lub w wołaniach Kassandry, porwanej szałem wieszczym:

quid me vocatis sospitem solam e meis,
umbrae meorum? te sequor testis, pater,
Troiae sepultae; frater auxilium Phrygum
terrorque Danaum,...
te sequor, nimium cito
congresse Achilli Troile; incertos geris,
Deiphobe, vultus, coniugis munus novae
(Ag. 741—749).

Te apostrofy — tak samo jak i wykrzyki, występujące już to w stylu zwrotów: *semper, a, semper dolor est malignus* (Tr. 1013), *fugit attonita, ei mihi* (Herc. Oet. 1024) i t. p., już to polegające tylko na użyciu samych jedynie wykrzykników *heu, ecce, pro, eu, o* i t. p. w rodzaju *o misera pietas* (Herc. Oet. 1028)[1] — wprowadzają przy kreśleniu stanów emocjonalnych element, odpowiednio stylizowanej oczywiście, ale odruchowej, bezpośredniej reakcji na dane przeżycie uczuciowe.

Zasada kontrastu, ta »potęga, panująca nad organizmem łacińskiego zdania[2]« znajduje wyraz w *antytezie,* w figurze, stanowiącej najwięcej spontaniczny środek ekspresji literackiej[3] i wogóle najczęściej występującej. W tragediach Seneki jednakże antyteza — wbrew twierdzeniom niektórych uczonych[4] tudzież wbrew manierze epoki i przyzwyczajeniom jego własnej prozy[5] — nie należy do zbyt częstych figur[6], zwłaszcza o ile chodzi o jej

[1] Obliczono, że Seneka używa wykrzykników ok. 300 razy, w tym 274 razy na wyrażenie zdziwienia: Canter, 143, 3).

[2] Canter, 152, 14).

[3] Canter, 152.

[4] Smith, 92; Herrmann, 539.

[5] Herrmann, 539.

[6] Canter (152 i 178) zebrał ze wszystkich sztuk tylko ok. 160 przykładów (przy n. p. ok. 1600 przykładach metafory), nie wliczając antytez, zawartych w innych figurach, n. p. w anaforze, por. wyżej str. 25, statystyka.

właściwy typ, polegający na przeciwstawieniu zarówno słów jak i treści. Antytezy bowiem między pojedynczymi słowami, które nie stoją tuż obok siebie, jak: *quae vinci potuit regia carmine, haec vinci poterit regia viribus* (Herc. f. 590—591), są dość rzadkie i częściej stosunkowo spotyka się antytezy wyrazów bezpośrednio obok siebie stojących, jak n. p. *felix scelus virtus vocatur* (Herc. f. 251), *parvo dives* (Med. 333), *totiens uno latrante malo* (Med. 354). Najzwyklejszą zaś i dla Seneki najcharakterystyczniejszą formą antytezy, jest przeciwstawienie całych grup słów czy całych zdań, typu takiego jak:

dum falsum nefas
exsequor vindex severus, incidi in verum scelus.
(Phae. 1209—1210),
o misera pietas: si mori matrem vetas,
patri es scelestus; si mori pateris, tamen
in matre peccas (Herc. Oet. 1028—1029),
votumque, genitor, maximum mors est tibi?
si moreris, antecedo: si vivis, sequor
(Phoen. 75—76),
nempe nisi bellum foret,
ego te carerem; nempe si tu non fores,
bello carerem. (Phoen. 522—524),
si vivo, feci scelera; si morior, tuli
(Herc. f. 1278),
luctus est istic tuus,
crimen novercae (Herc. f. 1200—1201),
occidit dextra sua,
tuo dolore (Herc. Oet. 1465—1466),
regna deserui libens,
regnum mei retineo (Phoen. 104—105)

Na ogół zauważyć należy, że Seneka bardzo rzadko dopuszcza antytezę fałszywą, opartą tylko na grze słów, lub na wyrażeniach antytetycznych wprawdzie w formie, ale nie w treści, czyli że tak samo w zakresie antytez jak w budowie obrazów poetyckich (p. wyżej, str. 33) dominuje u niego ta sama akribia artystyczna, uderzająca precyzja wysłowienia, oparta na dokładnej ścisłości myślenia, nawet stylizowanego.

Również i *hiperbola*, figura, polegająca na celowo wprowadzanej przesadzie, nie występuje tak często, jakby się *a priori* zdawać mogło i jak istotnie niektórzy uczeni utrzymują [1];

---

[1] Herrmann, 538: »*l'hyperbole dont Sénèque abuse*«, por. 547—548; Porębowicz, 3; Żygulski, *Schillers trag. Pathos*, 34.

raczej stwierdzić należy — jak to wykazał Canter, że hiperbola właśnie jest tą figurą, która w tragediach Seneki najrzadziej występuje[1]. Tym nie mniej jednak stanowi ona tutaj ważny środek stylistyczny, oddający znakomicie emocję mówiącego, i obejmuje dość rozległą skalę. Od zwrotów nieskomplikowanych, w których przesada prawie że nie dochodzi do świadomości czytelnika wzgl. słuchacza, jak w wyrażeniach: *haec facies... lucebit Pario marmore clarius* (Phae. 796—797), poprzez wyrażenia, działające już wyraźnie swą dynamiką, n. p.:

> cum subito vastum tonuit ex alto mare
> crevitque in astra (Phae. 1007—1008),

— to »sięganie do gwiazd« zresztą jest jedną z najczęstszych hiperbol senekowskich — aż do huczących swym potężnym rozmachem wypowiedzi takich, jak n. p. słowa Herkulesa, patrzącego na okropne dzieło swego szału:

> quis Tanais aut quis Nilus aut quis Persica
> violentus unda Tigris aut Rhenus ferox
> Tagusve Hibera turbidus gaza fluens
> abluere dextram poterit? Arctoum licet
> Maeotis in me gelida transfundat mare
> et tota Thetys per meas currat manus,
> haerebit altum facinus (Herc. f. 1323—1329).

Taką samą siłą tętnią wreszcie hiperbole, oparte na t. z. »niemożliwościach« (ἀδύνατα), n. p. w przekleństwach Hippolita, miotanych na kobiety:

> ignibus iunges aquas
> et amica ratibus ante promittet vada
> incerta Syrtis, ante ab extremo sinu
> Hesperia Tethys lucidum attollet diem
> et ora dammis blanda praebebunt lupi,
> quam victus animum feminae mitem geram
> (Phae. 568—573).

Tego rodzaju ujęcia są jednak — jak już wspomniano — bardzo rzadkie i nie wiadomo, jak tłumaczyć widoczną niechęć Seneki do hiperboli; kto wie, czy nie odstręczała go właśnie ta

---

[1] Canter (177) znalazł jej tylko 27 przykładów (wobec n. p. wspomnianych wyżej 1600 przykładów metafory, por. Canter, 138—139 i wyżej, str. 25, statystyka). Wobec tego zarzut nadużywania przez Senekę hiperboli w tragediach (Herrmann, 538, 547—548) musi odpaść, jako oparty na nieporozumieniu.

łatwizna efektu i ta zbyt natrętna widoczność samej roboty konstrukcyjnej w tym zabiegu stylistycznym, co oczywiście studzi żar emocji — w okazalszych zwłaszcza objawach tej figury.

Z tego samego powodu może woli Seneka efekt, polegający na opuszczeniu spójnika (*asyndeton*, por. wyżej, str. 36—41), niż, polegające na jego przesadnym powtarzaniu, *polysyndeton* (n. p.: *iamdudum mihi monstrum impium saevumque et immite ac ferum*, Herc. f. 1279—1281), które występuje u niego prawie 4 razy rzadziej niż asyndeton [1] — i nie jest wielkim miłośnikiem dość prymitywnego efektu stopniowania (*climax*)[2], podczas gdy z drugiej strony brak bezpośredniej skuteczności, cechujący ironię, każe mu tej figury raczej unikać[3].

Chętnie natomiast stosuje Seneka pomimo pewnej łatwości osiąganego efektu, wszelkiego rodzaju paralelizmy (*πάρισα, consimilia*), które już przy innych figurach, n. p. przy antytezie, przy asyndeton, były widoczne, w rodzaju takim, jak:

Quae vinci potuit regia carmine,
haec vinci poterit regia viribus
(Herc. f. 590–591)
fata si miseros iuvant
habes salutem; fata si vitam negant,
habes sepulchrum (Tro. 510–512),
quod nulla pestis fudit Alciden palam
omnemque pestem vicit Alcides palam
(Herc. Oet. 1516—1517),

lub:

o mors amoris una sedamen mali,
o mors pudoris maximum laesi decus
(Phae. 1188—1189).

Tu należą zatem dość częste i wyraźne rymy (*ὁμοιοτέλευτα*), czasem przypadkowe, ale niewątpliwie przeważnie celowo wprowadzane, zwłaszcza gdy podkreśla je rytm, n. p.:

Tu quicumque es || qui sceptra tenes
(Herc. Oet. 604),
talis, parentes liberos patriam petens,
erumpe rerum terminos tecum efferens
(Herc. f. 289—290),

---

[1] Canter, 179.
[2] Canter, 178.
[3] Canter (177) notuje tylko 33 przykłady.

lub nawet oprócz rytmu równa ilość zgłosek (*ἰσόκωλα*), n. p.:

Lucis requies || noctisque comes
(Herc. f. 1073)

i (częściowo):

flumine clarum || radiare Tagum;
nec si totus || serviat Hebrus
ruraque dives || iungat Hydaspes
intraque suos || currere fines
(Herc. Oet. 626—629).

Stary to zresztą i w najdawniejszej rzymskiej tragedii dobrze znany proceder stylowy, n. p.:

Haec omnia vidi inflammarei
Priamo vi vitam evitarei
Iovis aram sanguine turparei
(Enn. 86—88),
Hectorem curru quadriiugo raptarier
Hectoris natum de muro iactarier
(Enn. 92—93),
Caelum nitescere, arbores frond scere,
Vites laetificae pampinis pubescere,
Rami bacarum ubertate incurvescere
(Inc. Inc. 133—135, por. Pacuv. 275,
Inc. Inc. 21, Quint. IX. 3. 7.).

Tak samo niewątpliwie zamierzone — głównie w celu spotęgowania patosu — są dość częste aliteracje[1], niektóre nawet bardzo pieczołowicie wycyzelowane, n. p.:

tibi, o deorum ductor, indomiti ferent
centena tauri colla; tibi, frugum potens,
secreta reddam sacra: tibi muta fide
longas Eleusin tacita iactabit faces.
(Herc. f. 299-303),
ferite palmis pectora et planctus date
(Tro. 64),
ignave iners inermis (Herc. Oet. 1721),

---

[1] Fałszywie twierdzi Loch, że »w poezji rzymskiej z końca republiki i pierwszych wieków cesarstwa prawie zanikła aliteracja« (str. 3) i że w tym czasie »żadnego prawie śladu aliteracji nie znalazł« (str. 5). Przytacza też m. i. przykłady ze starych sceników rzymskich, a później z poetów augustowskich i sięga nawet do Auzoniusza, Prudencjusza i Klaudiana, ale całkowicie pomija Senekę, nie znajdując najwidoczniej u niego nic odpowiedniego (!).

Nulla vis flammae tumidique venti
tanta, nec teli metuenda torti
(Med. 579—580),
parta iam, parta ultio est:
peperi. (Med. 25—26),
optanda mors est sine metu mortis mori
(Tro. 869),
petendo patriam perdis (Phoen. 558),
nisi forte fallor, feminas ferrum decet
(Ag. 960),
miserere matris et preces placidus pias
patiensque recipe (Tro. 694—695),
nefasque nullum per nefas nati putant
(Phoen. 300),

również w formie t. z. figury etymologicznej, n. p.: *gemitu... gemit* (Thy. 1001), *tegmine tegit* (Herc. f. 799), *indomitum domas* (Phoen. 307), *fracta frangit* (Ag. 575), *victor vincitur* (Herc. Oet. 753), *captiva capiet* (Herc. Oet. 335), *timet timentes* (Oed. 706), *amore captae captus*[1], *exuli exilium imperas* (Med. 459—460), *nocens feci nocentes* (Phoen. 367—368), tudzież nierzadko spotykane gry słów, które bynajmniej nie mają być żartami (!)[2], ale stanowią pewną, podkreślającą efekt, barwę stylową, n. p.:

parce iam, demens, minis
animosque minue (Med. 174—175),
Fūgimus, Iason: fŭgimus
(Med. 447),
manantes prius
manus cruenta caede et hostili expia
(Herc. f. 918—919),
O tumide, rerum dum secundarum status
extollit animos, timide cum increpuit metus
(Tr. 301—302),
Quoscumque libuit facere victori licet.
Minimum decet libere cui multum licet
(Tro. 335—336),
est ipse dominus, cuius aspectus timet
quidquid timetur (Herc. f. 726—727),
fugio Thyestes inferos, superos fugo
(Ag. 4).

Te wszystkie paralelizmy, a zwłaszcza efekty dźwiękowe (aliteracje, gry słów)[3] świadczą jednak — nie tyle o za-

---

[1] Morawski, *Ampullae*, 14—17.
[2] Jak to błędnie sądzi n. p. Stachel, 27: »witzelnde Wortspiele«.
[3] Przychocki, *De Greg. ep.* 84 (328) — 95 (339).

miłowaniu Seneki do greckiego gorgianizmu, jak sądzą niektórzy, ile o świadomym kontynuowaniu w tragediach skłonności czysto latyńskich (aliteracja) i rodzimego stylu starej tragedii rzymskiej, która w tego rodzaju figurach, podobnie zresztą jak i komedia rzymska, szczególnie się lubuje[1].

5.

Z powyższego przeglądu elementów stylowych okazuje się wyraźnie, że główną i najważniejszą rolę grają wśród nich środki emocjonalne — »*quae essent clarissima et ad movendum auditorem valerent plurimum*« (Cic. u Kwint. IX. 1. 25) — t. j. te, które działają wprost na uczucie, a więc n. p. w zakresie samego języka wyrazy »tragiczne«, w zakresie budowy zdań kommatyczne napięcie urywanych wypowiedzi (»*staccato*«) oraz rafinowany kunszt błyskawicznych stichomytyj i olśniewającej pointy, w zakresie figur zaś przeważająca ich ilość, a więc chwyty takie jak większa część metafor i porównań, dalej zwłaszcza anafory, asyndeta, skupienia wyrazów i pytania retoryczne, apostrofy i wykrzyki — wszystko zabiegi stylistyczne niezawodne w swych skutkach, o ile chodzi o wywołanie silnego wstrząsu uczuciowego[2].

Seneka hołduje bowiem już w dziedzinie samego stylu pewnej charakterystycznej manierze (*εἶδος λόγου, color orationis*), polegającej na wzbudzaniu efektów grozy, czyli t. zw. »dejnozie« (*δείνωσις*), z wielkim zainteresowaniem traktowanej przez antycznych teoretyków, którzy dla jej wywołania zalecają przede wszystkim te właśnie środki emocjonalne, o których była wyżej mowa (por. niżej str. 50 uw. 5). Maniera ta — jakkolwiek u nas dopiero w ostatnich czasach bliżej zbadana[3], i przez teoretyków

[1] Przychocki, *Char. trag. rz. ep. rep.* 234. Szereg figur retorycznych z tragików starorzymskich zestawił pokrótce już Ribbeck, *Röm. Trag.* 643—644. Por. Leo, Lit. 34—40. (Newiusz), 230—231 (Pakuwiusz), 402—405 (Akcjusz i Enniusz); Morawski, *Ampullae*, 14—17; Ussani, 156—157 (Akcjusz), Loch, 9—58 (alliteracje u Liwiusza Andr., Pakuwiusza, Enniusza, Akcjusza).

[2] Brasillach, (str. 879) mówi o pojedynczych wyrazach, mających tę siłę wstrząsającą: »*le mot choc*«.

[3] Smereka, *De dinosi*, I, II; Znaczenie; *De Sen. trag. voc.;* Voit, *Δεινότης*. Ogromnie zbliżone do pojęcia »dejnozy« (częściowo identyczne) jest określenie istoty »stylu gwałtownego («*vehemens-Stil*«) u Cicerona przez E. Wernera (p. zwłaszcza str. 56—59, 60—75, 94—102).

antycznych niemal wyłącznie w zakresie prozy rozpatrywana — już od dawna występuje w literaturze antycznej i to właśnie w zakresie poezji, jak n. p. u Homera i Pindara[1]. W tragedii greckiej stosuje ją już potężny Ajschylos[2], i to bodaj że z największą siłą pośród trzech tragików, nie gra zaś dejnoza zbyt wybitnej roli ani u zrównoważonego Sofoklesa, ani u twórcy nietragicznej tragedii, Eurypidesa[3]. Natomiast stosują ją z wyraźnym zamiłowaniem starorzymscy tragicy jak to wykazują dobitnie większe fragmenty, zwłaszcza przekazane oraz w tak charakterystyczny sposób objaśnione przez Cicerona[4] — i ich właśnie styl kontynuuje Seneka, który jednak wobec wymagań teorii antycznej dotyczących tej sprawy, zachowuje pewne indywidualne cechy:

I tak w repertuarze swych środków »dejnotycznych«, wbrew zaleceniom teoretyków[5], stosunkowo niezbyt wiele korzysta z antytezy (p. wyżej str. 43), następnie wszędzie okazuje bardzo wybitną dbałość o akribię artystyczną (p. wyżej str. 33 i 44) i wreszcie dość wybitną rolę wyznacza wszelkim paralelizmom tudzież efektom dźwiękowym (aliteracje, gry słów, p. wyżej str. 46—49), to ostatnie przede wszystkim jako wyraz tradycyjnego zabarwienia starorzymskiego.

Ponadto podkreślić należy, że dążność Seneki do wywoływania wstrząsu uczuciowego, obserwowana tutaj w zakresie stylu

---

[1] Smereka, *De din.* I 228—229; II 95, 2).

[2] Kumaniecki, 92—94.

[3] Smereka, *De din.* I 228, II 95, 2). Nie wydaje się słuszną uwaga Smereki (*De din.* I 234, 4)) o »wzmagającym się znaczeniu dejnozy w tragedii w miarę wzrostu wpływu retoryki na tragedię«, bo rola »retoryki« jest już w samych początkach tragedii dostatecznie silną (p. wyżej, str. 4), a jeśli chodzi o »dejnotyczne« tematy tragedii, to zacytowana przez Smerekę uwaga Pseudoplutarcha (*De vita et poesi Homeri*, c. 213): *ἀνοσίων ἔργων ἐπιδείξεις, γάμους ἀθεμίτους, ἢ παίδων, ἢ γονέων σφαγάς, ἢ ὅσα ἄλλα ἡ νεωτέρα τραγῳδία τερατεύεται* jest nieścisła: Tematy stanowiące rzekomo cechę »nowszej tragedii«, jako to »nieprawe małżeństwa«, »zabójstwa dzieci czy rodziców«, są przecież oddawna traktowane właśnie w starej tragedii, n. p. Oresteia Ajschylosa, Tereus Sofoklesa i t. p.

[4] N. p. Enn. 20—24, 25—28, 48—53, 75—88, 91—93, 231—232; Pacuv. 197—201, 263—267, 327—330, 409—416; Acc. 549—551, 606—607, Inc. Inc. 189—192.

[5] Wykaz środków »dejnotycznych« w zakresie λέξις: Smereka, *De din.* II, 97—105; Voit, 118.

i stylowych środków emocjonalnych, ma na celu nie tylko wywoływanie uczucia **grozy** (*δείνωcιc, πάθη cφοδρά, affectus concitati*), ale również wzbudzanie uczucia **litości** (*ἐλεεινολογία, οἶκτοc, affectus mitiores*), co zwłaszcza w dziedzinie kompozycji, charakterystyki osób i w opisach wyraźniej występuje i co zasadniczo nie godzi się ze zbytnią naocznością i wyrazistością barw stylowych, właściwych dejnozie[1]: *τὸ γὰρ καλλωπίζειν οὐ τοῦ θρηνοῦντοc* (Apsines, *Τέχνη*, 594, I, II. Speng.-Hamm. 327, por. Quint. IX. 3. 102).

Z drugiej strony jednak pamiętać należy, że nie tylko »epizodyczne wywoływanie współczucia służy do podkreślenia efektu grozy[2]«, ale także naodwrót: groza właśnie (n. p. okrucieństwo, krzywda) budzi reakcję współczucia czy litości[3]. Krótko mówiąc, efekty grozy i współczucia są ściśle ze sobą złączone i na tej korelacji właśnie polega głębia znanego **arystotelesowskiego** ujęcia zasadniczych celów tragedii przede wszystkim jako tendencji do wzbudzania uczuć grozy i litości (*ἔλεοc* i *φόβοc*)[4], co właśnie i w samym stylu Seneki wyraźnie się zaznacza.

Już ta dynamika uczuciowa stylu wprowadza do tragedii Seneki intenzywnie **patetyczny** nastrój, a to głównie w sensie dwojakim, jako **patos grozy** i jako **patos współczucia** — zgodnie zresztą z antyczną teorią, widoczną n. p. u **Makrobiusza**, który rozpatrując twórczość Wergiliusza stosownie do przepisów retoryki (oczywiście prozaicznej), mówi: »*Nunc videamus pathos quo tenore orationis exprimitur. Ac primum quaeramus quid de tali oratione rhetorica arte praecipitur. Oportet enim, ut **oratio pathetica** aut ad **indignationem** aut ad **miserationem** dirigatur, quae a Graecis οἶκτοc καὶ δείνωcιc appellantur*« (IV, 2, 1). Stwierdzić jednak należy, że u Seneki przewaga jest po stronie akcentów siły i grozy i to stanowi specjalną cechę patosu tragicznego jego stylu, w którym przede wszystkim potężne napięcie woli i uczucia odpowiedni wyraz znajduje w omó-

---

[1] Smereka, *De din.* II, 105; Voit, 149.

[2] Smereka, *De din.* II, 105—106, *De Sen. trag.* 646.

[3] Ten stosunek między *δεινὸν* i *ἐλεεινὸν* miał najwidoczniej na myśli Arystoteles, gdy mówił (Rh. B8, 1386a 22): *τοῦτο μὲν γὰρ ἐλεεινὸν, ἐκεῖνο δὲ δεινόν· τὸ γὰρ δεινὸν ἕτερον τοῦ ἐλεεινοῦ καὶ ἐκκρουcτικὸν τοῦ ἐλέου καὶ πολλάκιc τῷ ἐναντίῳ χρήcιμον.*

[4] Sinko, Lit. I, 2, 791 i n.

wionych wyżej najskuteczniejszych środkach stylowych i wybitnie energetycznej konstrukcji.

Charakterystyczną wreszcie jest dla stylu Seneki rzeczą, że tymi samymi środkami — pomimo niechęci do słów wzniosłych (p. wyżej str. 9) — osiąga, dzięki temu właśnie patosowi[1], panujący przeważnie w wysłowieniu jego tragedyj, ton podniosły o takiej sile, jakiej od czasów Ajschylosa[2] nie spotyka się w tragedii greckiej tak, że n. p. Seneka właśnie jest tym, który często wyblakłym chórom Sofoklesa i Eurypidesa nadaje znów potężnie patetyczną wzniosłość[3]. Ten ton patosu i wzniosłości cechuje zresztą całą starorzymską twórczość poetycką, zwłaszcza tragiczną[4], a Seneka świadomie — i to z naciskiem podkreślić należy — kontynuuje styl tragików rzymskich epoki republikańskiej, którzy są dla Rzymu *πρῶτοι... πυργώcαντεc ῥήματα cεμνὰ καὶ κοcμήcαντεc τραγικὸν λῆρον*[5]. Ta kontynuacja widoczna jest nie tylko w utrzymaniu ich typowego patosu i tonu podniosłego czy dejnozy (p. wyżej str. 50), ale i w wielu innych szczegółach językowo stylowych[6], o których była mowa wyżej, jako to w nalocie starorzymskim samego języka (str. 9), zamiłowaniu do porównań ze świata morskiego (str. 32), i do sentencyj (str. 19), tudzież do pewnych figur retorycznych, takich jak anafora (str. 36, uw. 1), jak asyndetyczne skupienia wyrazów trzy- i wieloczłonowe (str. 38—40), a zwłaszcza tak wybitnie dla starej tragedii charakterystyczne wszelkie paralelizmy i efekty dźwiękowe (str. 46—49). Być może wreszcie, że co najmniej pewna część figur retorycznych i zwrotów, ganionych za

---

[1] Autor *π. ὕψουc* wymienia, jako jedno z 5 źródeł stylu wzniosłego: *τὸ cφοδρὸν καὶ ἐνθουcιαcτικὸν πάθοc*, a później stwierdza: *ὡc ουδὲν οὕτωc ὡc τὸ γενναῖον πάθοc, ἔνθα χρή, μεγαλήγορον, ὥcπερ ὑπὸ μανίαc τινὸc καὶ πνεύματοc ἐνθουcιαcτικῶc ἐκπνέον καὶ οἱονεὶ φοιβάζον τοὺc λόγουc.* (182ᵛ, VIII, 1—2).

[2] Kumaniecki, 28—40, 113.

[3] Kranz, *Stasimon*, 265. Zupełnie zaś chybione jest przeciwstawianie kunsztu podniosłości w tragediach Seneki rzekomo »prostym, spokojnym, tylko przez wewnętrzną siłę działającym, dziełom greckich tragików«, jak tego chce Specka, n. p. str. 11. Por. wyżej, str. 4.

[4] Przychocki, Char. trag. rz. ep. rep. 234; Schulte, 4—5; Specka, 70; por. Haffter, 1, 5, 7, 39, uw. 2, 52, 75, i n. 111, 117, por. Index.

[5] Przychocki, Char. trag. rz. ep. rep. 234.

[6] Por. Schreiner, Sen. als Trag. 17; Morawski, *Ampullae*, 16, 1), 14, 1).

ich rzekomo chybiony pomysł, nie udałe wykonanie lub rażącą sztuczność (p. wyżej, str. 32, por. Herrmann, 545—549, Smith, 25, niżej str. 56) stanowi celowe naśladowanie t. z. dziwaczności stylowych, cechujących wysłowienie starorzymskich tragików (por. Przychocki, Char. trag. rz. ep. rep. 233), podobnie jak to było z rzekomymi neologizmami (p. wyżej, str. 9). Na tle tych kontynuacyj zatem również i patos tragiczny Seneki okazuje się poprostu patosem starorzymskich tragedyj.

6.

Styl Seneki miał — i ma oddawna — zarówno swoich entuzjastycznych wielbicieli jak i zawziętych krytyków, co świadczy w każdym razie o jego niepospolitości; stwierdzić zaś przy tym należy, że o ile chodzi o zasadniczy typ stylu, niema u Seneki różnicy między jego prozą a poezją, bo pewne odrębności, spotykane po jednej i drugiej stronie, tłumaczą się jedynie różnicą gatunku i formy [1]. I tu i tam panuje przede wszystkim rytm »łamanej« linii (p. wyżej, str. 13—14), czyli konstrukcja kommatyczna, jak mawiano w epoce klasycznej. Jeżeli zatem tę konstrukcję tak namiętnie zwalczają już niektórzy współcześni Senece literaci, a zwłaszcza (nieco młodszy) Kwintylian [2], to pły-

[1] Wystarczy porównać zasadnicze cechy charakterystyczne prozaicznego stylu Seneki, podane w podstawowej ciągle jeszcze pracy E. Nordena, (Knp. I. »Der neue Stil« 270—313), z omówionymi wyżej właściwościami stylu tragicznego. Por. Canter, 106, 3). Znakomitą charakterystykę stylu prozaicznego Seneki dał w nowszych czasach L. Castiglioni *(Studi)*, nawiązując do studiów A. Bourgery'ego i E. Albertini'ego, tudzież przytaczając cały szereg szczegółów charakterystycznych tak samo i dla stylu tragedyj. Oczywiście, jeśli Castiglioni, mówiąc o antycyceroniańskich cechach prozy senekowskiej (zupełnie słusznie) wskazuje na celową asymetrię (»*di contro alla simmetria ciceroniana la vittoria dell'asimmetria*« 370) i stylową nierówność (»*disuguálianza stilistica*«, 369—370), to podkreślić należy, że z samej istoty wiersza i rytmu wynika w tragediach Seneki wybitna symetria niektórych partyj poetyckich, n. p. w stichomytiach (P. wyżej, str. 17).

[2] I. O. X. 1: »*Multae in eo claraeque sententiae, multa etiam morum gratia legenda; sed in eloquendo corrupta pleraque atque eo perniciosissima, quod abundant dulcibus vitiis. Velles eum suo ingenio dixisse, alieno iudicio. Nam si aliqua contempsisset, si partem non concupisset, si non omnia sua amasset, si rerum pondera minutissimis sententiis non fregisset: consensu potius eruditorum quam pue-*

nie to jedynie z niechęci do tego nowatorstwa, a raczej rewolucyjnego zamachu w zakresie wymowy, którym było przeciwstawienie majestatycznemu *largo* cycerońskich periodów nerwowego *staccato* zdań senekowskich. Kwintylianowi (por. I. O. X. 1. 125—131) bezwzględnemu czcicielowi starego mistrza, Cicerona — «*caelestis huius in dicendo viri*«, jak mawiał — trudno było pogodzić się z faktem, że zwalczać musi zamiłowania młodzieży, która, oczarowana »pełnymi uroku błędami« *(dulcibus vitiis)* Seneki, stała niemal w zwartym szeregu po stronie ciągle jeszcze modnego poety i prozaika. »*Tum autem solus hic fere in manibus adulescentium fuit*« — stwierdza z melancholią Kwintylian. A może też i nie orientował się znakomity nauczyciel wymowy w tym, że Seneka swym nowym stylem, tymi potępianymi »króciutkimi zdaniami« *(minutissimis sententiis)*, nie tylko bynajmniej nie »kruszył powagi traktowanych tematów«, ale wprost przeciwnie, osiągał takie efekty siły i wstrząsu, o jakich Cicero w swych przepięknych, ale trochę ociężałych periodach wcale nie nie myślał. Chodziło tu zresztą o zasadniczą zmianę wymagań literacko artystycznych danej epoki, po prostu o kwestię smaku, o którym trudno dyskutować.

Słuszniejszy byłby wobec stylu tragedyj senekowskich zarzut zbyt obfitego stosowania takich środków artystycznych, których walory, zwłaszcza dekoracyjne, zanadto rzucają się w oczy, wywołując przez to wrażenie, jakoby same przez się miały być celem twórczości artystycznej — czyli zarzut p r z e s a d y. A właśnie w epoce Seneki tę przesadę (κακοζηλία) ostro potępiają, oprócz Kwintyliana (VIII. 3. 56—58), zwłaszcza tacy znawcy, jak Pseudodemetrios w swej rozprawie »o stylizowanym wysłowieniu«, π. ἑρμηνείας i anonimowy autor »najpiękniejszej książki greckiej o estetyce stylu« (π. ὕψους)[1]. Atoli jakkolwiek nawet taki Platon nie unika pod tym względem nagany (π. ὕψους 32, 198[v] Vahlen, p. Maykowska, O stylu, m. p.), a z drugiej strony Seneka wyraźnie stroni od takich figur, których istotą jest przesada, jak n. p. od

rorum amore comprobaretur«. (129—130). Niewątpliwie pewnym refleksem takiej właśnie krytyki są także słowa K a l i g u l i, który styl Seneki nazywał »piaskiem bez zaprawy murarskiej« *(»a r e n a s i n e c a l c e«)*, Suet. Calig. 53).

[1] S i n k o, *Trzy poetyki*, XXVI; M a y k o w s k a, *O stylu*, 10, 12, 17; T e o r i a, 38.

hyperboli (p. wyżej str. 45), osiągając w takich wypadkach najchętniej swój cel dyskretniejszymi środkami, to jednakże stwierdzić należy, że ta przesada w użyciu figur retorycznych niewątpliwie u Seneki istnieje; jeżeli zaś zwrócić uwagę na sam ich efekt zdobniczy, to ten przepych ornamentyki porównany być może tylko z bujnością owych znanych w nowszej sztuce plastycznej girland kwiatowo-owocowych, uginających się od obfitości. Ta przesada raziła wielu ludzi w epoce współczesnej Senece, razi też i dziś, zwłaszcza tych, którzy rozmiłowani są w umiarze prawdziwie klasycznej harmonii — tym nie mniej jednak przyznać trzeba, że ta przesada jest s t y l o w a. Jest to przesada, żywcem przypominająca nowoczesny b a r o k, ale oddawna najwięcej odpowiadająca istotą swą tragedii, która, według znakomitego sądu autora dziełka *π. ὕψους* jest »tworem z natury wyniosłym i podatnym do przesadnej wspaniałości [1].

Ten niepohamowany rozmach i pęd do efektów zdobniczych, to zamiłowanie do energetycznego skupiania wyrazów, ta bujność i rozrzutność w stosowaniu zdecydowanych barw stylowych i zdumiewających point, jednym słowem ta b r a w u r a a raczej to zuchwalstwo s t y l u jest zresztą kwestią temperamentu — i może słusznie niektórzy uczeni dopatrują się w tych objawach, jakoteż w niezaprzeczonej skłonności do zbyt ostrych czasem zapraw stylowych, pewnej »h i s z p a ń s k o ś c i« stylu autora, który przecież w Kordubie się urodził [2].

Dodać należy, że Seneka jednak najwidoczniej świadomie narzucił sobie pewne o g r a n i c z e n i e w tym względzie — ograniczenie mistrza — bo najwięcej przesady i pewnego nieopanowania »retorycznego« okazują te sztuki, które z jakichkolwiek powodów nie otrzymały ostatecznego wygładzenia, a więc »Herkules Etejski«, który jest, jak to już wykazywałem, pierwszą, jeszcze nie gotową do wydania, próbą tragediopisarstwa Seneki, oraz »Fenicjanki«, stanowiące początkowe prace nad ostatnią tragedią, której Seneka już nie dokończył [3].

---

[1] ....*ἐν τραγῳδίᾳ, πράγματι ὀγκηρῷ φύσει καὶ ἐπιδεχομένῳ στόμφον* (3. 180r)

[2] P o r ę b o w i c z, 1; H e r r m a n n, 546. Zresztą już Cicerona uderzała u poetów łacińskich, pochodzących z Hiszpanii, i to z rodzimego miasta Seneki, pewna »cudzoziemska bujność«: »*Cordubae natis poetis pingue quiddam sonantibus atque peregrinum*« (*Pro Arch. 26*).

[3] P r z y c h o c k i, Char. trag. rz. ep. ces. Spraw. 9, Bulletin, 213. Pod tym względem błędne jest twierdzenie Herrmanna (545): »En réalité,

Również i patos Seneki bywa często przesadny, ale z naciskiem trzeba podkreślić, że ta przesada nigdy nie jest pozbawiona wysokiego artyzmu i kto wie, czy o wzniosłości stylu tragedyj Senekowskich nie należałoby powtórzyć wyrażenia, którego użył Kwintylian o Ajschylosie, gdy mówił, że jest »wzniosły, poważny i wspaniałomówny, często aż do przesady« *(»sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium«)* — ale z opuszczeniem przygany, dodanej przez Kwintyliana (I. O. X. 66) greckiemu tragikowi, że »często pozbawiony jest ogłady i kunsztu« *(»rudis in plerisque et incompositus«)*, bo kunszt Seneki (w wykończonych sztukach) jest niemal zawsze nienaganny, zwłaszcza obserwowany w tej wyjątkowo skrupulatnej u niego akribii artystycznej, nie zawsze dopisującej Ajschylosowi (p. wyżej str. 33 i 44). Zresztą poza Seneką nie znamy dziś żadnego innego tragediopisarza antycznego, którego dynamikę możnaby porównać z potęgą Ajschylosa.

Przesadą jednak byłoby twierdzenie, że Seneka w swym artyźmie stylowym jest wogóle nieomylny; istotnie bowiem zdarzają się Senece czasem pewne wykolejenia (przeważnie z naszego punktu widzenia stwierdzane), jak n. p. zbytnia niejednokrotnie błyskotliwość, nawet wymuszoność i afektacja[1] — oczywiście o ile nie są to zupełnie celowe efekty (p. wyżej str. 32) — ale znaczenie tych usterek niknie w zestawieniu z potęgą całości, z doskonałym wirtuozostwem stylowym, które przyznają Senece bez zastrzeżeń nawet zawzięci jego przeciwnicy[2]. Zresztą słusznie zapytuje autor π. ὕψους, »czy nie cenniejsza jest wielkość pisarzy, popełniających niekiedy błędy, niż osiągnięcia bezbłędnej miernoty«[3].

Tak więc na podstawie powyższych rozważań styl tragegedyj senekowskich zarysowuje się jasno jako zdecydowany wy-

---

un jugement sur une des tragédies vaut pour toutes, car elles ont toutes les mêmes procédés, les mêmes défauts et les mêmes qualités«.

[1] Herrmann, *Les défauts,* 541—542, 544, 546—549.

[2] Norden, *Röm. Lit.* 387, (4, 75): »Sein Stil ist der zu virtuoser Vollendung erhobene Modestil der ersten Kaiserzeit«.

[3] 33, 199r, (Vahlen): *ἄρ' οὐκ ἄξιόν ἐστι διαπορῆσαι περὶ αὐτοῦ τούτου καθολικῶς, πότερόν ποτε κρεῖττον ἐν ποιήμασι καὶ λόγοις μέγεθος ἐν ἐνίοις διημαρτημένοις, ἢ τὸ σύμμετρον μὲν ἐν τοῖς κατορθώμασιν ὑγιὲς δὲ πάντῃ καὶ ἀδιάπτωτον.*

raz potężnej indywidualności[1] i jako niepospolite zjawisko artystyczne, stanowiące przede wszystkim tradycyjną a świadomą kontynuację starorzymskiego stylu tragedii republikańskiej, opartą na szlachetnym języku, dyskretnie zbarwionym przez nalot rodzimego archaizmu.

Jest to, odpowiadający znakomicie duchowi rzymskiemu, energetyczny[2], namiętny styl mocy i afektu, ale opanowany i sterowany po mistrzowsku; o wielkiej sile, bijącej ze skupionego napięcia kommatycznej konstrukcji, której szybko tętniące *staccato* stale przeważa nad lubującym się w rozciągniętej amplitudzie, majestatycznym *largo* epickiego periodu i nadaje szczególnie charakterystyczny wyraz całemu wysłowieniu; styl o nastroju wysoce podniosłym i patetycznym, już to świetnie oddającym starorzymską grandezzę, już to przypominającym czasem dostojeństwo Ajschylosa; pełen bogactwa, w którym obfite i z finezją stosowane środki retoryczne przemawiają do uczucia i do wyobraźni, wyzwalają wybuchy namiętności i spokojny rytm poważnego uczucia, rysują wielkie, wspaniałe swym malarskim rozmachem obrazy i migawkowe zdjęcia psychiki ludzkiej, budują dostojne skupienia słów uroczystych i nerwowo rozedrgane błyskawice przeciwieństw. Naogół zaś, w wielkim skrócie, trafnie użyćby można dla scharakteryzowania Seneki w jego stylu tragicznym tych słów, które — tym razem słusznie — wypowiedział Horacy o typie starorzymskich poetów: »*sublimis et acer... tragicum spirat... et feliciter audet*« [3].

Pomimo wyrafinowanego artyzmu i przesady barokowej, wreszcie pomimo pewnych usterek, działanie tego stylu jest wy-

---

[1] Por. L. Castiglioni (m. p.) o prozie Seneki: »*In sostanza la composizione di Seneca, per difettosa che appaia nel suo insieme... è per tutto questo talvolta l'espressione di una prepotente personalità. Parlare di panni di porpora ricuciti, quanto parlare di schemi è fraintendere questa personalità o indurre altri a fraintenderlu*«. (365—366).

[2] Klein, 362—363. Klein zresztą nazywa ten styl (367) »stylem atletycznym«, zastrzegając się z naciskiem przeciw nazywaniu go »stylem bombastycznym«.

[3] Ujemna ocena stylu Seneki, zawarta w kilku uwagach Z. Żygulskiego (*Schillers tragisches Pathos*, 33—34) tłumaczy się przede wszystkim wpływem dezorientującej charakterystyki tragedyj senekowskich u Lea (Observ. crit., 1878, cyt. Żygulski, m. p. 128) i niektórych, tradycyjnie w podręcznikach powtarzanych. a zupełnie chybionych osądów.

bitnie suggestywne: Podobnie jak styl Tacyta, zgodnie ze świadomą wolą autora zajmuje on i przejmuje, a często wprost porywa i wstrząsa — i to wbrew apriorystycznym obawom, że wysoki kunszt może stłumić szczerość uczucia. Wskazywał już Kwintylian na możliwość konfliktu między artyzmem, a szczerością uczucia, pisząc: »...któż ścierpi widok człowieka, gniewającego się, płaczącego, proszącego za pomocą »antytez«, »paralelizmów«, »aliteracyj«? Gdy dbałość o wysłowienie nie pozwala wierzyć uczuciom i wszędzie sztuka rzuca się w oczy, to wtedy odnosi się wrażenie, że brak w tym wszystkim prawdy«[1]. Rzeczywiście Ale pod ręką istotnie wielkiego artysty, doświadczonego mistrza stylu, który naprawdę ma coś do powiedzenia, konflikt taki staje się całkowicie iluzoryczny. Przecież i cała niemal książka Kwintyliana nie czego innego uczy, tylko artyzmu wysłowienia — i sama tym artyzmem na wskróś jest przesiąknięta, jak i to co dopiero zacytowane zdanie, które nie od czego innego, tylko od typowej figury stylowej się rozpoczyna, od »pytania retorycznego«.

Dbałość o wysłowienie — nawet bardzo daleko posunięta — nie musi zabijać uczucia. Styl kunsztowny i piękny nie musi być ani sztuczny, ani nieszczery, czy pozbawiony prawdy przedstawianych przeżyć, tak jak n. p. potężny w swym dostojeństwie boleści, patetyczny tragizm »Ojca zadżumionych« nic nie traci na wstrząsającej sile i przejmującej bezpośredniości uczuć, pomimo wyrafinowanego artyzmu i olśniewającego — choćby tylko bogactwem figur retorycznych — przepychu stylowego[2]. I nikt chyba nie potępi Słowackiego za jego bujny, najkunsztowniejszy chyba w Polsce styl poetycki, acz, »świadomy swego władztwa w dziedzinie sztuki« Juliusz[3], tak daleki był od prostoty Adama, który rzekomo »wyrazów nie dobierał i zgłosek nie składał«. Wszak właśnie zachwyt, wywołany kunsztem i pięknością słowa, stanowi najpewniejszą drogę do duszy i serca czytelnika: To jest właśnie ta »czarująca potęga stylu«, podkreślana u Seneki przez

---

[1] IX. 3. 102.

[2] I to pomimo podkreślanego w tym poemacie przez Kleinera (Jul. Słowacki, I[2] 200—214) umiarkowania w użyciu środków stylowych.

[3] Kleiner, Słowacki, (bez daty i m. wyd.), 9—11.

jednego z najsubtelniejszych znawców antyku, przez Tadeusza Zielińskiego[1], to jest ta »magia słowa, działająca na duszę«, o której mówi Kassios Longinos: »Nie zawładniesz duszą, o ile nie będziesz czarować za pomocą pewnego uroku i pewnej rozkoszy, które wynikają z przekształcania i upiększania wyrażeń«[2].

---

[1] Ces, rzym. 190.

[2] *Οὐ γὰρ ψυχαγωγήσεις μὴ γοητεύων μετά τινος χάριτος καὶ ἡδονῆς μεταβολῇ καὶ ποικιλίᾳ τῶν ὀνομάτων.* (560, 274^{v}, Spengel-Hammer, I, II, 188.)

Bibliografia

(* oznacza dzieła nieosiągalne w okresie wojennym)

*E. Albertini: La composition dans les ouvrages philosophiques de Sénèque, Paris, 1923.

Bethe-Wendland: Die griechische Literatur, w A. Gercke i E. Norden: Einleitung in die Altertumswissenschaft, I² Lpz.—Berl. 1912, 131—316.

*A. Bourgery: Sénèque prosateur, Études litteraires et grammaticales sur la prose de Sénèque le philosophe, Paris 1922.

R. Brasillach, Sénèque le Tragique, Nouv. Rev. Franc. XXXVII, 1931, 873—882.

Howard Vernon Canter: Rhetorical elements in the tragedies of Seneca, University of Illinois Studies in Language and Literature, X. 1. The University of Illinois 1925.

L. Castiglioni, Studi intorno a Seneca prosatore e filosofo, Riv. di fil. 52 (1924) 350—382.

E. Cesareo, Le tragedie di Seneca, Palermo 1932.

A. Archibald Day, The origins of Latin love-elegy, Oxford 1938.

F. Dornseiff, Pindars Stil, Berlin 1921.

T. Eustachiewicz, Dzieje Sentencyj Seneki w porenansowej literaturze polskiej, Pam. literacki 1926, 373—391.

A. Gaheis, De troporum in L. Annaei Senecae tragediis, generibus potioribus, Diss. Philol. Vindobonenses, V, Vindobonae 1895.

J. Geffcken, Der Begriff des Tragischen in der Antike, Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Ästhetik, Vorträge der Bibliothek Warburg, VII, Lpz.—Berl. 1930, (Vorträge 1927—1928), 89—166.

Th. Gomperz, Philodem und die ästhetischen Schriften der Herculanischen Bibliothek Wiener Sitzber. 123 (1891), VI, 1—88.

H. Gleditsch, Metrik der Griechen und Römer, München 1901.

A. Gudeman, Aristoteles Περὶ ποιητικῆς, mit Einleitung, Text und Adnotatio Critica, Exegetischem Kommentar, Kritischem Anhang und Indices Nominum, Rerum, Locorum, von Alfred Gudeman, Berlin und Leipzig 1934.

H. Haffter, Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache, Problemata, Heft 10, Berlin 1934.

*J. L. Hancock, Studies in Stichomythia, Univ. of Chicago Diss., New York 1917.

R. Helm, Die Praetexta »Octavia«, Berlin 1934 (Sonderausgabe aus den Sitzungsberichten der Preussisshen Akademie der Wiss. Phil.-Hist. Klasse 1934. XVI).

L. Herrmann, Le théâtre de Sénèque, Paris 1924.

W. Köhler, Die Versbrechung bei den griechischen Tragikern, (Giessen) Darmstadt 1913.

J. L. Klein, Geschichte des Dramas, II, Leipzig 1865.

J. Kleiner, Juliusz Słowacki, I—IV, Lwów 1923; Słowacki (bez daty i m. wyd.).

*L. Koterba, De sermone Pacuviano et Acciano (Diss. Philol. Vindob. VIII).

G. Kowalski, De artis rhetoricae originibus quaestiones selectae, Leopoli 1933 (Archivum Tow. Nauk. we Lwowie, I, V, 2)

W. Kranz, Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie, Berlin 1933.

C. Kumaniecki, De elocutionis Aeschyleae natura, Archivum Filologiczne P. A. U. Nr. 12, Cracoviae 1935.

*Fr. Kunz, Sentenzen in Senecas Tragödien, Wiener Neustadt 1897.

F. Leo, De Senecae tragoediis observationes criticae, Berolini 1878 (L. Annaei Senecae Tragoediae, vol. I.)

— Plautinische Forschungen², Berlin 1912.

E. Loch, De usu alliterationis apud poëtas Latinos, Halis Saxonum 1865.

Z. Łempicki, Drogi i cele współczesnej stylistyki, Neofilolog, 1930, Z. 3.

C. Marchesi, Seneca², Messina-Milano, 1934.

P. Masqueray, Abriss der griechischen Metrik, ins Deutsche übersetzt von Br. Pressler, Leipzig 1907.

M. Maykowska, Anonima monografia o »stylu artystycznym«. Odb. ze Sprawozd. z pos. Tow. Nauk. Warsz., Pos. z dn. 25 maja 1926.

— Teoria stylu Hermogenesa. Odb. ze Sprawozd. z pos. Tow. Nauk. Warsz., Pos. z dn. 11 marca 1931.

— Klasyczna teoria wymowy, Warszawa 1936.

K. Morawski, De sermone scriptorum Latinorum aetatis quae dicitur argentea, Eos. II. 1895. 1—13.

— Rhetorum Romanorum ampullae, Cracoviae 1901 (Seorsum impressum e T. XXXII Dissert. philolog. Class. Acad. Litt. Crac.).

— Historia Literatury rzymskiej za Rzeczypospolitej, Kraków 1909.

— Historia Literatury rzymskiej za cesarstwa. Od Augusta do czasów Hadriana, Kraków 1919.

E. Norden, Die römische Literatur, w: A. Gercke und E. Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft, I², Lpz.—Berl. 1912 (317—459), I, 4, 1923 (1—118).

— Die antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance, Lpz.—Berl., I—II, Dritter Abdruck, 1915.

H. Pliester, Die Worthäufung im Barock, Bonn 1930.

M. Pohlenz, Die griechische Tragödie, Lpz.—Berl. 1930, Erläuterungen, Lpz.—Berl. 1930.

E. Porębowicz, L'»espagnolisme« d'Aurélien Prudence, Eos XXV (1921—1922), 1—13.

G. Przychocki, De Gregorii Nazianzeni epistulis quaestiones selectae, Cracoviae 1912 (Seorsum impressum e tomo L Dissert. Philol. Class. Acad. Litt. Crac., 247—394).

— Plautus, Kraków 1925.

— Plautina, Revue de Philol. XLVIII (1924) 149—157.

— Rzymianie a tragedia, (Uniwersytet Warszawski, Mowy Rektorskie, 7) Warszawa 1929.

— Charakterystyka tragedii rzymskiej epoki republikańskiej, Warszawa 1931 (Odbitka z: Księga Pamiątkowa celem uczczenia 350-cio letniej rocznicy założenia Uniwersytetu Ste.ana Batorego w Wilnie, str. 229—260). Por. Sprawozd. P. A. U. XXXV, 1930, Nr. 9, 3—4; Bulletin de l'Acad. Polon. des Sc. et des Lettres, 1930, str. 1—2.

— De novo Accii fragmento, Eos XXXII (1929) 215—220.

— Horatiana et Annaeana, Commentationes Horatianae, Cracoviae 1935, 132—138.

— Charakterystyka tragedii rzymskiej epoki cesarstwa, Sprawozd. P. A. U. XXXVI. 1931, Nr. 8, str. 8—10; Bulletin de l'Acad. Polon. des Sc. et des Lettres, 1931, str. 210—214.

— Kunszt metryczny i liryczny w tragediach Seneki, Sprawozd. P. A. U. XXXVII, 1932, Nr. 10, str. 5—6; Bulletin de l'Acad. Polon. des Sc. et des Lettres, 1932, str. 198—199.

— Studium epistolografii grecko-rzymskiej, zasady i cele, Eos, XXXIX, 1938, str. 41—60.

— Nero, Seneka, Paweł, Rocznik Tow. Nauk. Warsz. XXVI, 1933, 89—110, Warszawa 1934.

— De Senecae tetrametro dactylico, Munera Philologica Ludovico Ćwikliński... oblata, Posnaniae 1936, 169—172.

L. Ranke, Die Tragödien Senecas, Abhandlungen und Versuche, Leipzig 1888 (Sämtliche Werke, 51/52, 21—76).

O. Regenbogen, Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. Vorträge der Bibliothek Warburg, Lpz.—Berl. 1930 (Vorträge 1927—1928), 167—218.

O. Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung, III, Stuttgart 1892.

— Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875.

— Tragicorum Romanorum Fragmenta, tertiis curis, Lipsiae 1897.

M. Schanz, Geschichte der römischen Litteratur II, 2, München^3, 1913.

B. Schmidt, Zur römischen Tragödie, Rhein. Mus. XVI, 1861, 586—600.

R. Schreiner Seneca quomodo in tragoediis usus sit exemplaribus Graecis, Strassburg 1906.

— Seneca als Tragödiendichter, München 1909.

K. Schulte, Bemerkungen zur Seneca-Tragödie, Rheine 1866.

W. Schulze, Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas, Halle 1937.

T. Sinko, Literatura grecka, I. 2. Kraków 1932.

— Trzy poetyki klasyczne, Lwów, (Bibl. Nar. Ser. II, Nr. 57).

J. Smereka, De dinosi, I, Eos XXX, 1927, 227—256, II, Eos XXXI, 1928, 87—114.

— De Senecae tragoediis dinosis colore fucatis, Eos XXXII, 1929, 615—650.

— Znaczenie retorycznego potęgowania grozy w zespole środków interpretacyjnych, Kwart. Klas. III, 1929, 418—419.

— Właściwy zakres i cel badań językowo-stylistycznych w dziedzinie filologii klasycznej, Acta Secundi Congressus Philologorum Classicorum Slavorum, Pragae 1931.

— Ku nowym pomiarom tragedyj greckich, Eos 1935, 53—70.

— De Senecae tragici vocabulorum copiae certa quadam lege, Munera Philologica, Ludovico Ćwikliński, bis sena lustra professoria claudenti ab amicis collegis discipulis oblata, Posnaniae, 1936, 253—261.

— Studia Euripidea, De sermone, De vocabulorum copia, De elocutionis consuetudinibus, De genere dicendi sive 'stilo', Vol. I, Leopoli 1936 (Archivum Tow. Nauk. we Lwowie I. VII. 1., Vol. II. Leopoli 1937 (Archivum Tow. Nauk. we Lwowie, I. VII. 2).

M. Richard Smith, De arte rhetorica in L. A. Senecae tragoediis perspicua, Lipsiae 1885.

A. Specka, Der hohe Stil der Dichtungen Senecas und Lucans, (Königsberg Pr.) Stallupönen, 1937.

*F. Steiner, Der moderne Stil des Philosophen Seneca, Rosenheim 1913.

F. Strauss, De ratione inter Senecam et antiquas Fabulas Romanas intercedente, Rostochii 1887.

L. Strzelecki, De Senecae trimetro iambico quaestiones selectae. Kraków 1938, Rozprawy Wydziału Filol. P. A. U. t. LXV, 5).

W. Süss, Ethos, Studien zur älteren griechischen Rhetorik, Lpz.—Berl. 1910.

R. Till, Die Sprache Catos, Philol. Supplbd. XXVIII, 2. 1935.

V. Ussani, Storia della Letteratura Latina nelle età repubblicana e Augustea, Milano 1929.

L. Voit, Δεινότης, ein antiker Stilbegriff, Leipzig 1934.

St. Wędkiewicz, O stylu i stylistyce, Sprawozd. Gimn. IV, Kraków 1914, str. 1—25.

E. Werner, Stilistische Untersuchungen zur Pisoniana, (Leipzig) 1933.

R. Werner, De L. Annaei Senecae Hercule Troadibus Phoenissis Quaestiones, Lipsiae 1888.

S. Witkowski, Tragedia Grecka, I—II. Lwów 1930.

F. Warren Wright, Cicero and the theater (Smith College Classical Studies, No 11) Northampton (Mass) 1931.

R. Wurzer, De Cicerone tragoediae Romanae iudice, Czernowitz (1885).

T. Zieliński, O czytaniu mów sądowych Cicerona w szkole, Kwart. Klas. 1928, II. 1. 13—31.

— Świat antyczny, Cesarstwo Rzymskie, Warszawa 1938.

C., A. Zwiener, De vocum Graecarum apud poetas Latinos ab Ovidii temporibus usque ad primi p. Ch. n. saeculi finem usu, Vratislaviae 1909 (Breslauer Philol. Abh. IX. 6).

Z. Żygulski, Tragedie Seneki a dramat nowożytny do końca XVIII wieku, Sprawozd. Tow. Nauk. we Lwowie, IV, 1924, 3—8.

— Tragedie Seneki a dramat nowożytny od XIV—XVIII wieku, Sprawozd. Tow. Nauk. we Lwowie, XVII, 1937, 123—129.

— Schillers Tragisches Pathos, sein Ursprung und seine Ausdrucksmittel, I Teil, Lwów 1939.

Archiwum Filologiczne

Zł

Nr 1. Sajdak J., De Gregorio Nazianzeno poetarum Christianorum fonte, Cracoviae 1917, 8°, str. 80 . . . . 36·—

Nr 2. Kowalski J., De Plutarchi scriptorum iuvenilium colore rhetorico, Cracoviae 1918, 8°, str. 276 . . . . 90·—

Nr 3. Ovidius Graecus, Paridis Epistula a Thoma Trivisano in Graecum conversa — edidit, prolegomenis, epilegomenis instruxit Gustavus Przychocki, Cracoviae 1921, 8°, str. 47 . . . . . 18·—

Nr 4. Kumaniecki K. F., Quo temporis ordine Vergilius singulos Aeneidos libros elaboraverit, Cracoviae 1926, 8°, str. 89 . . . . 45·—

Nr 5. Krókowski J., De »Septem Sideribus«, quae Nicolao Copernico vulgo tribuuntur, Cracoviae 1926, 8°, str. 124 . . . . 60·—

Nr 6. Skimina S., De Ioannis Chrysostomi rhythmo oratorio, cum 36 tabulis, Cracoviae 1927, 8°, str. 98 . . . . 60·—

Nr 7. Schnayder J., Quibus conviciis alienigenae Romanos carpserint, Cracoviae 1928, 8°, str. 70 . . . . 60·—

Nr 8. Kumaniecki K. F., De Satyro Peripatetico, Cracoviae 1929, 8°, str. 90 . . . . 45·—

Nr 9. Turyn A., De Aelii Aristidis codice Varsoviensi atque de Andrea Taranowski et Theodosio Zygomala, Cracoviae 1929, 8°, str. 80+V tabl. . . . . 60·—

Nr 10. Kumaniecki K. F., De consiliis personarum apud Euripidem agentium, Cracoviae 1930, 8°, str. 125 . . . . 90·—

Nr 11. Turyn A., De codicibus Pindaricis, Cracoviae 1932, 8°, str. 90 60·—

Nr 12. Kumaniecki K. F., De elocutionis Aeschyleae natura, Cracoviae 1935, 8°, str. 115 . . . . 150·—

Nr 13. Przychocki G., De Menandri comici codice in patriarchali bibliotheca Constantinopolitana olim asservato, Cracoviae 1938, 8°, str. 46+II tabl. . . . . 90·—

Nr 14. Brożek M., De Calliae tragoedia grammatica, Cracoviae 1939, 8°, str. 45 . . . . 75·—

Nr 15. Schnayder G., De Heraclidis descriptione urbium Graeciae, Cracoviae 1939, 8°, str. 64 . . . . 90·—

Nr 16. Madyda W., De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II p. Chr. n. iudicaverint, Cracoviae 1939, 8°, str. 81 90·—

Małecki M. Nitsch K.: Atlas językowy polskiego Podkarpacia I. 500 map. II. Wstęp, objaśnienia, wykazy wyrazów. 1934 . 1200·—

Podręczniki

Dzieje literatury pięknej w Polsce. Wydanie II. Część I 270·—
Część II 480·—

Gawroński A., Gramatyka sanskrytu . . . . 450·—

Morawski K., Zarys literatury rzymskiej . . . . 120·—

Moszyński K. Kultura ludowa Słowian. Cz. I. Kultura materialna 720·—

— Kultura ludowa Słowian. Cz. II. Kultura duchowa, zeszyt 1 . 720·—
zeszyt 2 1200·—

Pisownia polska. Przepisy, słowniczek. Wydanie XI . . . . . . 22·50

Sinko T., Literatura grecka. Tom I część 1 . . . . 450·—

— Literatura grecka. Tom I część 2 . . . . 600·—

Witkowski St., Historiografia grecka i nauki pokrewne. Tom I . 150·—

— Historiografia grecka i nauki pokrewne. Tom II . . . . . . 150·—

— Historiografia grecka i nauki pokrewne. Tom III . . . . . . 210·—

Zieliński T., Tragodumenon libri tres . . . . 150·—

Prace Komisji Językowej

Nry 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 i 9 wyczerpane. zł

Nr 7. Kleczkowski A. Dialekt Wilamowic. I. 1920 . . . . . . 60·—
Nr 10. Gaertner H. O zasadach stylistyki. 1922 . . . . 30·—
Nr 11. Zalewski L. Psalterii versionis interlinearis vetusta fragmenta Germanica. 1923 . . . . 30·—
Nr 12. Kleczkowski A. Neuentdeckte altsächsische Psalmenfragmente aus der Karolingerzeit. Część I. 1923, cz. II. 1926 . . 60·—
Nr 13. Erdman E. Zasady powszechnej ideografiki analitycznej. 1925 30·—
Nr 14. Małecki M. Cakawizm z uwzględnieniem zjawisk podobnych (1 mapa). 1929 . . . . 45·—
Nr 15. Otrębski J. Z badań nad infiksem nosowym w językach indoeuropejskich. 1929 . . . . 30·—
Nr 16. Tomaszewski A. Gwara Łopienna i okolicy w północnej Wielkopolsce. 1930 . . . . 30·—
Nr 17. Małecki M. Przegląd słowiańskich gwar Istrii (6 map). 1930 90·—
Nr 18. Mojmir H. i Kleczkowski A. Wörterbuch der deutschen Mundart von Wilamowice. Część I. 1930 . . . . 300·—
Mojmir, Kleczkowski i Anders, t. s., cz. II. 1936 . . 300·—
Nr 19. Ziłyński J. Opis fonetyczny języka ukraińskiego. 1932 . . 90·—
Nr 20. Dłuska M. Rytm spółgłoskowy polskich grup akcentowych. 1932 . . . . 60·—
Nr 21. Kuryłowicz J. Etudes indoeuropéennes. I. 1935 . . . . . 150·—
Nr 22. Obrębska A. Studia nad słowiańskimi przysłówkami. I. Polskie *dopiero* i formacje pokrewne (1 mapa). 1934 . . . . . . 45·—
Nr 23. Stopa R. Die Schnalze, ihre Natur, Entwicklung und Ursprung. 1935 . . . . 360·—
Nr 24. Makowiecki St. Słownik botaniczny łacińsko-małoruski. 1936 . . . . 360·—
Nr 25. Rospond St. Południowo-słowiańskie nazwy miejscowe z sufiksem **-itj-* (2 mapy). 1937 . . . . 180·—
Nr 26. Andrejczin L. Kategorie znaczeniowe koniugacji bułgarskiej. 1938 . . . . 90·—
Nr 27. Stieber Z. Sposoby powstawania słowiańskich gwar przejściowych. 1938 . . . . 45·—
Nr 28. Urbańczyk St. Zdania rozpoczynane wyrazem *co* w języku polskim. 1939 . . . . 90·—
Nr. 29. Taszycki W. Słowiańskie nazwy miejscowe . . . . . . 100·—

Monografie polskich cech gwarowych. (Z mapkami).

Nr 1 i 2. Nitsch K. Fonetyka międzywyrazowa. Małopolskie *ch*. 1916 . . . . 90·—
Nr 3. Nitsch K. Prasłowiańskie *l'*. 1916 — *wyczerpane*
Nr 4. Małecki M. Archaizm podhalański. 1927 . . . . 45·—
Nr 5. Obrębska A. *Stryj, wuj, swak* w dialektach i historii języka polskiego (3 mapy). 1929 . . . . 75·—
Nr 6. Stieber Z. Izoglosy na obszarze dawnych województw łęczyckiego i sieradzkiego (8 map). 1933 . . . . 180·—

Lorentz F. Teksty pomorskie. 1913—25. Zesz. III. 1925 . . . . . 120·—

Wydawnictwa Śląskie. Prace Językowe.

Nr 1. Steuer F. Dialekt sulkowski. 1934 . . . . 90·—
Nr 2. Stieber Z. Geneza gwar laskich. 1934 . . . . 48·—
Nr 3. Steuer F. Narzecze baborowskie. 1937 . . . . 120·—
Nr 4. Bąk S. Teksty gwarowe z polskiego Śląska. I. 1939 . . . 60·—
Nr 5. Nitsch K. Dialekty polskie Śląska. I, wyd. 2., 1939 . . . 150·—